DER CICERONE

IN DER

KGL. GEMÄLDEGALERIE

IN BERLIN.

Der Cicerone

in den

Kunstsammlungen Europas

Herausgegeben

von

Georg Hirth und Richard Muther.

II. Band:

Die Königl. Gemäldegalerie

in Berlin.

Zweites Tausend.

1889.

Nord.

Eingang.

Director

II.
Oberitalienische Schulen.
15. Jahrh.

I.
Florent. u. Umbr.
Schule. 15. Jahrh.

Vorraum a

XI.
Deutsche u. Niederländische Schule.
15.—16. Jahrh.

XII.
Niederländische Schule.
15.—17. Jahrh.

Restaurator

IV.
Italienische
Schulen
16. Jahrh.

III.
Italienische Schule des
14. u. 15. Jahrh.

Bureau

13.
Deutsche
u. Niederl.
Schule 15. u.
16. Jahrh.

Bureau

14.
Niederl.
16. Jahrh.

15.
Deutsche
Schule 15.

10. Ital., Span. u. Franz. Schule
16. u. 17. Jahrh.

5.
Ital.
Schulen
16. Jahrh.

6.
Ital.
Schulen
15. u. 16.
Jahrh.

7.
Ital. u.
Französ.
Schulen
17. u. 18.
Jahrh.

West

Hof

Rotunde

Hof

Ost

22. Holländische u. Vlämische Schule 17. Jahrh.

16.
Holländ.
u. Vläm.
Schule
17. Jahrh.

17.

18.

19.

20.

Holländische Schule 17. Jahrhundert.

VIII.
Venetianische
Schule
16. Jahrh.

IX.
Ital., Span. u. Französ.
Schule 17. u. 18. Jahrh.

Eingang

Freitreppe

XXI.
Vlämische u. Holländ.
Schule 17. Jahrh.

Vorhalle

Süd.

U. Cousée, phl. München.

Der Cicerone

in der

Kgl. Gemäldegalerie in Berlin

Von

RICHARD MUTHER.

Mit einer allgemeinen Einleitung über Kunst und Kunstverständniss und einer kurzen Geschichte der malerischen Auffassungen und Techniken

von

GEORG HIRTH.

Mit 1 Plan, 23 Künstlerporträts und 175 Illustrationen.

Zweites Tausend.

1889.

G. HIRTH'S KUNSTVERLAG, München & Leipzig.

Die Illustrationen nach Photographien von Fr. Hanfstängl in München, der photographischen Gesellschaft in Berlin, Radirungen aus dem Berliner Galeriewerk u. A.,
Phototypien von O. Consée in München.
Druck von Knorr & Hirth — Papier von der München-Dachauer Papierfabrik.

Leonardo da Vinci.
(Selbstbildniss.)

Raffaele Santi.
(Nach dem Florentiner Selbstporträt.)

RAPHAELIS SANCTII VRBINATIS
PICTORIS EMINENTISS. EFFICIEM IVLIVS BONASONIVS BONONIEN.
EXEMPLARI SVMPTAM CAELO EXPRESSIT.

Raffaele Santi.
(Nach dem Stich von Bonasone.)

Tizian Vecellio.
(Nach Agost. Carracci.)

ALBRECHT DÜRER.
(Nach dem Selbstbildniss der Münchener Pinakothek.)

Hans Holbein der Aeltere.

(Nach seinem Selbstporträt.)

HANS BURGKMAIR.

(Selbstbildniss.)

Hans Holbein der Jüngere.
(Nach dem Selbstbildniss des Meisters.)

QVINTINVS MESIVS ANVER-
PIANVS PICTOR.

QUENTIN MASSYS.
(Nach J. H. WIERIX.)

Effigies lucæ Leidensis. propria manu incidere.

LUCAS VAN LEYDEN.
(Selbstbildniss.)

Excellentissimus Dns D. PETRVS PAVLVS RVBENIVS pictorum Apelles, decus huius sæculi, Orbis miraculum. Aulam Hispanicam, Gallicam, Anglicam, Belgicam penicillo suo illustrauit. Quem gladio donauit Philippus Quartus Hispaniarum et statuit sibi a Secretis in sanctiore suo Consilio Bruxellensi. ac iam ad Regem Angliæ Legatum extraordinarium misit.

PETER PAUL RUBENS.

(Nach W. PANNEELS.)

D. ANTONIVS VAN DYCK EQVES

ANTONIS VAN DYCK.
(Selbstporträt.)

IOANNES BREVGEL

JAN BRUEGHEL.
(Nach ANTON VAN DYCK.)

FRANCISCVS SNYDERS

FRANS SNYDERS.
(Nach ANTON VAN DYCK.)

ADRIANVS BROVWER

ADRIAEN BROUWER.

(Nach ANTON VAN-DYCK.)

DAVID TENIERS

David Teniers der Jüngere.
(Nach dem Stich des Pet. de Jode.)

Rembrandt Harmensz van Ryn.

(Nach der eigenhändigen Radirung des Meisters.)

IOHAÑNES·A·GOYEN. Natione Batavvs
Genvinvs Pictor Regionvm

JAN VAN GOIJEN.
(Nach KAREL DE MOOR.)

PHILIPS WOUWERMAN.
(Nach N. G. DUPUIS.)

Gerard Dou.
(Selbstbildniss.)

Don Rodriguez Velasquez.
(Nach dem Selbstbildniss der Münchener Pinakothek.)

Don Bartolome Estévan Murillo.
(Nach der Radirung von Paul Rajon.)

ANTOINE WATTEAU.
(Nach dem Stich von FRANÇOIS BOUCHER.)

Vorwort.

Im Gegensatz zu den herkömmlichen Galeriekatalogen, die mehr für den Fachmann bestimmt sind, haben sich die vorliegenden Bände die Aufgabe gestellt, diejenigen, welche nicht gerade Kenner oder Kunstgelehrte sind, im Anschluss an die Gemälde in das Verständniss der Meister und der Schulen einzuführen. Und da man zu einem Verständniss älterer Kunstwerke am ehesten auf historischem Wege gelangen kann, so ist an die Stelle der systematischen Vollständigkeit der Kataloge hier eine mehr geschichtliche Darstellung getreten, welche zwischen den zerstreuten Werken der Sammlungen das verknüpfende Band aufweist, die einzelnen Bilder im Zusammenhang der Schule und im vollen Flusse des Kunstlebens der Epochen zu begreifen sucht. Von dem nämlichen Gedanken war schon *Franz Kugler* ausgegangen, als er vor 50 Jahren seine »Beschreibung der Gemäldegalerie des Königlichen Museums« erscheinen liess. Doch ist dieses Buch heute kaum mehr brauchbar, da seitdem nicht nur der Charakter der kunstgeschichtlichen Forschung, sondern auch derjenige der Berliner Galerie ein durchaus anderer geworden ist. Selbst der mustergültige, von *Julius Meyer* und *Wilhelm Bode* verfasste amtliche Katalog der Galerie ist zur Zeit nicht

ausreichend, da seit dem Jahre 1883 keine neue Auflage erschien und auch der »Nachtrag« nur die bis 1885 erworbenen Bilder verzeichnet. Der vorliegende Band gibt eine Beschreibung der Galerie nach dem Besitzstand und der Anordnung des Jahres 1889. Für die Besprechung der Bilder kamen hauptsächlich die Arbeiten von *Bode, Bredius, Jac. Burckhardt, Crowe* und *Cavalcaselle, Dobbert, Dohme, von Goeler, H Grimm, Janitschek, Justi, Kugler, Lübke, Lücke, von Lützow, Jul. Meyer, Morelli, Riegel, Rooses, Rosenberg, Scheibler, Schmarsow, Schnaase, Springer, Thausing, von Tschudi, G. Voss, Waagen, Woermann, Woltmann, Wurzbach u. A.* in Frage. Einige andere Angaben, welche noch nicht in die kunstgeschichtliche Literatur übergingen, verdankt der Verfasser den Herren *Jul. Meyer* und *W. Bode,* die ihm überhaupt in der liebenswürdigsten Weise entgegenkamen.

Die »Einleitung« hat den Zweck, zum Nachdenken über die Bedeutung der in den grossen Museen vereinigten Kunstwerke und zu ernsteren kunstgeschichtlichen Studien anzuregen. Dass der Verfasser hierbei sein besonderes Augenmerk auf technische und ästhetisch-physiologische Fragen gerichtet, findet seine Erklärung darin, dass die kunstgeschichtlichen Handbücher jene, für die Kennerschaft so wichtigen Fragen bisher nur stiefmütterlich behandelt haben.

HIRTH. MUTHER.

Inhalt.

Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen.

Von *Richard Muther.*

Einleitung.

Von

Georg Hirth.

Einleitung.

I. Kunstgenuss und Kunstverständniss.

Es ist gut, sich über die gründliche Verschiedenheit dieser beiden Begriffe klar zu werden.

Zum *Kunstgenuss,* zur Freude an menschlichen Gebilden, ist wohl jeder Mensch auch ohne besondere Vorbereitung befähigt. Aber freilich wird der in Kunstsachen gänzlich Unerfahrene sein Urtheil nach anderen Anschauungen zurechtmachen als der Kunstverständige. Ja, es ist eine alte Beobachtung, dass mit zunehmendem *Verständniss* die Freude an manchen Dingen, die Einem früher schön und gut erschienen, zerstört wird, und dass umgekehrt Manches früher Unbeachtete oder gar Missachtete höhere Bedeutung gewinnt. So stehen Kunstgenuss und Kunstverständniss in unserem Ringen nach Wahrheit sich in gewissem Sinne feindlich gegenüber; aber doch nur scheinbar, denn was wir auf

der einen Seite an oberflächlichem Genuss verlieren, das gewinnen wir andrerseits durch die Vertiefung unseres Interesses, und der Genuss des Kunstfreundes erreicht endlich eine Höhe, von welcher aus er seinem ganzen Denken und Fühlen eine neue Richtung gibt und tiefinnere Befriedigung verschafft. Nur wird sehr häufig übersehen, dass die Erwerbung der Kunstkennerschaft, selbst bei grösster Begabung, eine gewisse Summe von ernsten Studien und fleissiges Nachdenken voraussetzt. Hierzu *anzuregen,* ist der Zweck der nachfolgenden Betrachtungen.

Was bedeutet uns überhaupt die Kunst? In welchem Verhältniss steht sie zur *Natur?*

Man sagt im Allgemeinen wohl mit Recht, dass in jedem Kunstwerk Natürliches enthalten sein müsse. Indessen wird die Bedeutung der Kunst keineswegs durch die Wiedergabe der Natur, der Wirklichkeit erschöpft. Wäre dies so, dann müssten wir ja das stereoskopische Photogramm als allergetreuestes Spiegelbild der Natur jeder Zeichnung, jedem Gemälde vorziehen. Was uns am Kunstwerk als *solchem* in allererster Linie interessirt, das ist das *Werk von Menschenhand,* ist die ausserordentliche, vielleicht unbegreifliche menschliche Leistung, in welcher wir gewissermassen eine Offenbarung des Göttlichen erkennen. Es ist eine eigene Art von Freudigkeit und Bewunderung, die uns ergreift, ganz wesentlich verschieden von den Stimmungen, welche der Anblick der Natur, ihrer Bilder und ihres Lebens in uns hervorruft. Sicherlich liegt etwas Egoistisches, eine gewisse Selbstbefriedigung in dieser Bewunderung, da wir uns sagen können: »das hat ein

Mensch gemacht, — ein Mensch wie du«; aber wie das Streben des Künstlers selbst, Grosses zu schaffen und dadurch seine Mitmenschen zu erfreuen, zum besten Theile idealen Ursprungs ist, so dürfen wir auch unser Interesse für sein Werk als eine der edelsten Regungen unseres Geschlechtes betrachten. Es ist der uralte prometheische Geist, der durch die Jahrhunderte in der Menschenbrust fortlebt, der, nie rastend, sich an das Höchste wagt und dessen wir Alle uns theilhaftig machen, indem wir seinen berufenen Trägern von Geschlecht zu Geschlecht neidlos unsere Huldigungen darbringen.

So begeistert uns, indem wir das Kunstwerk betrachten, viel mehr der Künstler, als die Natur, welche ihm Vorbild und Lehrerin war. Wie *ihm* die Natur nur Mittel zum Zweck, so ist sie *uns* nur Massstab unseres Urtheils. Freilich das vornehmste Mittel und der wichtigste Massstab. Auch Prometheus wollte nur »Menschen« bilden — aber eigenartig grosse Menschen nach seinem Sinn. Er hat die Schöpfung der Götter nicht zu verdrängen, nicht zu ersetzen vermocht — und heute bescheiden wir uns in der Einsicht, dass ihre vollendete Nachbildung überhaupt unerreichbar ist. Wir nehmen gern mit einem *guten Bruchstück* der Natur vorlieb, wenn uns das Kunstwerk ausserdem irgend etwas nach unseren menschlichen Begriffen Grosses, Eigenartiges, Neues bietet — und bestände diese Zuthat auch nur in der eigenartigen Auffassung irgend einer Wirklichkeit und der zur Darstellung erforderlichen Geschicklichkeit.

Eine mysteriöse Verschmelzung von Natur und Phantasie, von beobachtetem und eigenem Leben also ist es, welche uns

aus dem Kunstwerke anmuthet, sozusagen *eine Wiedergeburt der Natur durch den Künstler.* Zwei klassische Zeugen mögen dies erhärten, der Italiener Cennino Cennini, der vor fünfhundert Jahren seinen Tractat der Malerei geschrieben, und unser grosser Landsmann Albrecht Dürer vor 350 Jahren.

Cennino Cennini sagt: »Bemerke, dass die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens, das Studium der Natur ist. Es stehet dies vor allen anderen Mustern, diesem vertraue dich immer mit glühender Seele an.« Und die Malerei nennt er »eine Kunst, welche zugleich mit der Ausführung der Hand Phantasie erfordert, um nie gesehene Dinge zu erfinden, indem man sie *in die Hülle des Natürlichen steckt* und als wirklich vorhanden vorstellt, was nicht vorhanden.«

Albrecht Dürer aber hat das Verhältniss der Kunst zur Natur in seiner tiefsinnigen Weise prächtig so erklärt: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie . . . Je genauer dein Werk dem Leben gemäss ist in seiner Gestalt, je besser es erscheint. Daraus ist beschlossen, dass kein Mensch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein schön Bildniss könne machen, es sei denn, dass er davon durch vieles Nachbilden sein Gemüth vollgefasst habe; das ist dann nicht mehr Eigenes genannt, sondern überkommene und (von der Natur) gelernte Kunst geworden, die sich besamet, erwächst und ihres Geschlechtes Früchte bringt. Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die *neue Kreatur,* die einer in seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges«.

So *Dürer* am Ende des III. Buches seiner Proportionslehre. Weiterhin sagt er: »Es geschieht auch, *aber selten,* dass Einer durch grosse Erfahrung und lange Zeit in fleissiger Uebung so sicher wird, dass er aus eigenem Verstand, den er mit grosser Mühe erlangt hat, ausserhalb seines Vorbildes etwas Besseres zu Werke bringt.«

Wir aber, die wir uns an jener »neuen Kreatur« erfreuen, fühlen gewissermassen in sichtbaren Strahlen die Begeisterung auf uns zurückströmen, mit welcher der Schöpfer des Werkes nach Leben und Wahrheit, nach natürlichem und überzeugendem Ausdruck gerungen hat.[1])

Das ist der reine Kern allen und jeden Kunstgenusses. Und wer es versteht, diesen Kern aus den mancherlei Nebenbedeutungen herauszuschälen, die uns — mehr oder weniger anspruchsvoll und berückend — in fast jedem Kunstwerke entgegentreten, der ist auch schon auf dem besten Wege zum wahren Kunst*verständniss.*

Vor Allem kommt es darauf an, bei der Betrachtung eines Kunstwerkes alles Nebensächliche auszuscheiden und uns über die Hauptfrage klar zu werden, welches Mass von *künstlerischem Talent* und *Können* zur Hervorbringung des Werkes erforderlich war? Wir dürfen uns nicht blenden lassen durch die blosse gute Absicht des Künstlers oder durch Sympathien, welche uns die Idee und der Gegenstand der Darstellung einflössen — ja nicht einmal durch gewisse naturalistische Scherze,

---

[1]) Vergl. a. *Hirth,* Das Deutsche Zimmer etc., 3. Aufl. S. 52 und 71.

wenn sie nur angebracht sind, um das sonstige Unvermögen des Urhebers zu beschönigen. Der Unerfahrene wird, je nach seinen persönlichen Empfindungen und Lebensanschauungen, leicht beirrt: der Fromme wird durch religiöse Beziehungen voreingenommen; die Rührung, die Humanität, die Freude am Sinnigen oder Poetischen, am Schwermüthigen oder Lustigen, am Kraftvollen oder Sinnlichen, am Heroischen und Tragischen, am Unheimlichen oder gar am Grausamen verführt den Einen oder Anderen, über rein künstlerische Mängel sich hinwegtäuschen zu lassen.

Wie aber kommen wir am Sichersten dazu, den eigentlichen Kunstwerth von dem beirrenden Beiwerk zu unterscheiden?

II. Das Natürliche in der Kunst.

Zunächst müssen wir zusehen, inwieweit es dem Künstler gelungen ist, der *Natur* nahe zu kommen — ob seine Gestalten und Farbengebungen direkt der Wirklichkeit abgelauscht oder ob sie doch, nach Analogien aus der Natur, selbst wahr und lebensfähig sind. Es genügt aber dabei nicht, dass wir den guten Willen und die ernsten Bemühungen anzuerkennen vermögen, sondern die Natürlichkeit des Werkes muss uns ungezwungen, leicht und mühelos erscheinen. Mit anderen Worten, wir müssen den Eindruck gewinnen, dass der Künstler sich nicht gequält, sondern das Vorgetragene beherrscht habe.

Um dies mit einiger Sicherheit erkennen zu können, bedarf der Kunstfreund nicht blos der Energie und Begabung,

sondern auch des besonderen Studiums. Er muss sich, wie der Künstler, daran gewöhnen, Menschen und Dinge, Landschaften und Stimmungen fleissig gerade so anzusehen, als ob er selbst sie nachbilden wolle. Durch seine fortgesetzte praktische Uebung hat selbstverständlich der Künstler auch in der Kritik fremder Kunstwerke einen grossen Vorsprung vor dem blossen Liebhaber; aber auch der letztere kann es nach und nach zu einigermassen sicherem Urtheil bringen, um so eher, da er nicht durch eigene Kunstübung für einseitige Auffassungs- und Vortragsweisen eingenommen ist.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass der Laie[1]) überraschende Fortschritte in dieser Richtung macht, sobald er einmal erkannt hat, worauf es eigentlich ankommt; nämlich auf *die systematische Schärfung unseres instinktiven Erkennungs- und Unterscheidungsvermögens.* Das Vorhandensein dieses Vermögens bei *jedem* Menschen wird in der Regel übersehen, wenn Künstler und Laien sich über Kunstfragen unterhalten und dabei, wie es vorkommt, von ersteren das wahre Kunstverständniss in alleinige Erbpacht genommen wird.

Jenes Vermögen, in welchem überhaupt alle Kunsttriebe wurzeln, ist in der That eine der wunderbarsten Erschein-

[1]) Künstler nennen gern »Laie« einen Jeden, der nicht malt, modellirt oder gravirt. In Ansehung des Kunstverständnisses aber muss man sich gegen eine solche Auffassung des Begriffes verwahren. Das »Kunstverständniss« ist eine Sache für sich; ja es giebt viele »Künstler«, die nicht nur sehr einseitige und schiefe Urtheile in Kunstfragen fällen, sondern wegen ihres Mangels an Kenntnissen und Einsichten recht eigentlich »Laien« genannt zu werden verdienen.

ungen unserer Sinnen- und Seelenthätigkeit. Es ist zunächst gar nicht ein Produkt oder Attribut höherer »Kultur«, sondern als Instinkt und im Kampfe um's Dasein grade bei Thieren und wilden Völkern oft merkwürdig stark, wenn auch einseitig, ausgebildet. Beispiele hiefür der Adler, der aus schwindelnden Höhen die kleinste Beute erspäht, der Zugvogel, die Taube, die im fernen Dunste des Horizontes ihre Reiseziele erkennen, die Thiere des Urwaldes, die auf wildverschlungenen Pfaden ihr Nest wiederfinden! Aber auch der Mensch erkennt aus Millionen seiner Art auf den ersten Blick den Gesuchten, ja oft nach Jahren noch können wir von einem uns gänzlich gleichgültigen Menschen sagen: »den hab' ich da und da gesehen«. Aehnliche, mehr oder weniger bestimmte Erinnerungen hinterlassen Trachten und Haltungen, Gruppen und Beleuchtungen, selbst landschaftliche Bilder und Stimmungen.

Aber merkwürdig: so sicher wir ein Gesicht, einen Gegenstand, irgend eine Oertlichkeit *wieder*erkennen können, so schwierig ist uns oft deren genaue Beschreibung oder gar Nachbildung aus der Erinnerung. Oder: wir wissen, dass zwei Brüder sich ähnlich oder zwei andere sich unähnlich sehen, ohne das eine oder andere näher begründen zu können. Hier haben wir den Unterschied, wenn ich so sagen darf, zwischen *kritischem* und *produktivem* Gedächtniss. Auf letzterem, zu dem ausschliesslich das Genus Homo befähigt erscheint, beruht nicht nur die bildende Kunst, sondern auch das Kunstverständniss. Denn auch die Frage nach der Natürlichkeit des Kunstwerkes kann nur beantworten, wer die

entsprechenden Wirklichkeiten so sicher in der Erinnerung hat, dass er entscheidende Vergleiche anstellen, — dass er die Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit *begründen* kann.

Hier muss ich einen Umstand betonen, auf den ich bereits andern Orts [1]) hingewiesen habe. Man sagt wohl, dass zum Zeichnen und Malen nach der Natur lediglich »richtig Sehen« erforderlich sei. Aber auch hier liegt zwischen der Auffassung und der Wiedergabe das *Merken*, die Aufnahme des Gesehenen in unser Gedächtniss — wenn auch nur für kurze Momente und in kleinsten Stücken. Dieses *kurze* Gedächtniss aber lässt sich, die nöthige Begabung vorausgesetzt, in ein *langes* verwandeln — und dieses letztere ist der wunderbare Zauberstab aller grossen Künstler, die auch ohne sklavische Nachahmung des »Modells« der Natur treu zu bleiben vermochten, eben weil sie — um wieder mit Dürer zu reden — »genugsam herausgiessen konnten, was sie lange Zeit von aussen hineingesammelt hatten«.

Nun werde ich sicher verstanden, wenn ich sage: wer zu rechtem Kunstverständniss kommen will, muss sich emsig bemühen, sein angeborenes, instinktives Erkennungsvermögen zu *reproduktivem Gedächtniss* zu verstärken. Das ist aber nur möglich, wenn wir uns daran gewöhnen, alles Natürliche um uns her mit dem festen Willen zu erschauen, dass es in klaren, deutlichen Vorstellungen unserer Phantasie als allezeit verfügbarer Schatz erhalten bleibe. Nichts erachten wir hier

---

[1]) *Hirth,* Ideen über Zeichenunterricht und künstlerische Berufsbildung, 3. Aufl., S. 6 ff.

4

zu unscheinbar, nichts zu unbedeutend. Grade mit dem Kleinsten beginnend, schreitet man in der Uebung des zielbewussten Merkens fort bis zu dem Erfassen der lebensvollsten Bewegungen und der farbenprächtigsten Stimmungen. So wird man mit der Zeit nicht nur die leicht fasslichen Konturen und Silhouetten, die Proportionen und Lokalfarben der stillen und bewegten Natur sich zu eigen machen, sondern auch jene komplizirten Erscheinungen, die man unter dem Namen der Licht-, Luft-, Duft- und Dunstperspektive zusammenfassen kann.

Alles das lässt sich, wie gesagt, zur Noth und bis zu einem gewissen Grade auch ohne den Versuch *ausübender* Kunst erreichen. Aber wie wir eine fremde Sprache sicherer erlernen, wenn wir ihre Phrasen oft niederschreiben, so bleibt auch für das Studium der Natur das beste Mittel die immer und immer wiederholte Niederschrift — das *Zeichnen.* Man probire nur unverdrossen, es wird schon gehen, auch ohne akademischen Unterricht. Sogar die misslingenden Versuche haben ihren Werth, wenn wir dabei *lernen.*

»Kommst du aber auf die Spur,
Dass du's *nicht* getroffen, —
Zu der wahren Kunstnatur
Steht der Pfad schon offen.«

Allgemach gewöhnt man sich daran, sich bei jeder Erscheinung zu fragen: »wie würdest du das *zeichnen?*« — alles gewinnt für uns zeichnerisches, malerisches, mit einem Worte künstlerisches Interesse. Aeusserst wichtig ist es aber, neben der flüchtigen Skizze allgemeiner Beweg-

ungen auch die Detailstudie des kleinsten Formenlebens zu pflegen: wie sich das Blatt umbiegt, wie Lippe und Augenwinkel mit den angrenzenden Hautpartien verbunden sind, wie hundert einzelne Haare sich zur Locke fügen, wie die Knochen, Muskeln und Adern in der fein gewellten Haut der Hand sich ausprägen — dies und tausend anderes müssen wir mit grossem Fleisse beobachten — beobachten nicht nach faden Gypsmodellen und verblasenen Zeichenvorlagen, sondern nach der ewig bewegten, einzig wahren *Natur*. [1])

Dann braucht ja wohl auch der »Liebhaber« nicht mehr zu erröthen, wenn er sich der Frage *Goethe's* erinnert:

Was nutzt die glühende Natur
Vor deinen Augen dir,
Was nutzt dir das Gebildete
Der Kunst rings um dich her,
Wenn liebevolle Schöpfungskraft
Nicht deine Seele füllt
Und in den Fingerspitzen dir
Nicht wieder bildend wird?

III. Stil und malerische Charakteristik.

Aber die Natürlichkeit ist nicht der einzige Massstab des Kunsturtheils, dann nämlich, wenn die Kunst in den Dienst irgend einer kulturellen Aufgabe tritt. Soll in diesem Falle

[1]) Näheres über das verderbliche Studieren nach Gyps in meiner bereits citirten Schrift über Zeichenunterricht.

4*

das Werk uns vollauf befriedigen, so muss es einen seinem Nebenzwecke entsprechenden Inhalt und Abschluss haben und den Gegenstand so erfassen, dass wir nicht in Gefahr kommen, die Anordnungen des Künstlers als eine unangenehme Gegenwart zu empfinden.

Es gibt allerdings eine Kunstrichtung, welche derartige Ansprüche schlechterdings als unberechtigt zurückweist und die Bedeutung des Werkes einzig und allein nach seiner Naturwahrheit beurtheilt, ja sogar jede Zuthat aus der eigenen Phantasie des Künstlers und jede Anpassung an ein aktuelles Bedürfniss als verwerflich oder nur als ein nothwendiges Uebel betrachtet wissen will. Man nennt diese, in Wirklichkeit sehr anspruchsvolle Anschauung *Impressionismus*. Die üble Bedeutung dieses Wortes ist: Der Künstler gibt irgend Etwas genau so wieder, wie er es gesehen und wie es ihm gerade der Abbildung werth erschienen ist, ohne danach zu fragen, ob der Gegenstand auch Anderen sympathisch sei, und ohne mit der Darstellung desselben irgend eine, ausserhalb der Naturwiedergabe liegende Absicht zu verfolgen. Solche Kunstwerke, bei denen die Begriffe der Komposition und Erfindung von vornherein ausgeschlossen sind, haben zweifellos als Naturstudien, als malerische Capriccios und Impromptus grosse Wichtigkeit, und der Liebhaber mag sie um ihrer technischen Vollendung willen hochschätzen; aber die Kunstgeschichte wäre nicht der unermesslich grosse und vielgestaltige Wundergarten, den sie darstellt, wenn sie uns nur von Werken *solcher* Art zu berichten hätte.

In der That nimmt die »*angewandte Kunst*« nicht nur

in allen Zeiten den weitesten Raum ein, sie umfasst nicht nur die bedeutendsten Schöpfungen der hervorragendsten Künstler, sondern sie bildet Anfang und Quelle aller Kunst überhaupt. Wie das künstlerische Ingenium des Menschen sich zuerst an den Gegenständen des Gebrauchs und namentlich an solchen der Religionsübung erwiesen hat, so durchwandern wir grosse Zeiträume hoher Kunstblüthe, in denen die Kunst fortgesetzt im Dienste der verschiedensten Kulturaufgaben gestanden, und nur in seltenen Fällen virtuose, von jedem praktischen Zwecke losgelöste Schöpfungen hervorgebracht hat. So sehen wir die Kunst der Egypter, der Griechen und Römer im Wesentlichen für den Tempel thätig und von der Verehrung der Götter selbst da inspirirt, wo sie profanen Zwecken dienstbar wird. Aehnlich die Kunst des christlichen Alterthums und des Mittelalters. Seit dem Wiedererwachen des antiken Kunstgeistes im 15. und 16. Jahrhundert nimmt zwar, da die religiöse Grundlage desselben mit dem Christenthum nicht harmonirte, die Kunst selbst in der Kirche eine mehr weltliche Richtung an und gewinnt mehr und mehr den Charakter der Beweglichkeit — »das Kunstwerk wird mobil«; — aber immer noch sind und bleiben es im Grossen und Ganzen die *Aufgaben*, welche die Kunst, und sind es nicht etwa umgekehrt die Launen der *Künstler*, welche die Aufgaben beherrschen. Die Kultur mit ihren zahllosen, nach Völkern, Himmelsstrichen und Zeiten verschiedenen Idealen und Bedürfnissen bildet gewissermassen die geistige Form, in welche das künstlerische Ingenium sich ergiesst, indem es seinerseits die Kultur veredelt, vertieft und reicher ausgestaltet.

Mit dieser kulturgeschichtlichen Auffassung muss man sich vertraut machen, wenn man den Kunstgebilden früherer Zeit gerecht werden will. Erst aus der klaren Erkenntniss der Aufgaben, welche der Kunst von Epoche zu Epoche gestellt waren, geht das historische Kunstverständniss hervor. So interessant immerhin Vergleiche mit den virtuosen Leistungen heutiger Kunst sind, so dürfen dieselben doch nicht ausschlaggebend sein, da eben die kulturellen Bedingungen der Kunst fortwährendem Wechsel unterworfen waren. Wenn wir nun auch nicht zugeben müssen, dass sich *erst* in der Beschränkung der Meister zeige, so ist es doch zweifellos, dass der wahre Meister *auch* in der Beschränkung zu erkennen ist. Solche Beschränkung war aber überall da gegeben, wo die Kunst gehalten war, *zu schmücken, zu verschönern, zu erfreuen.* »Es gab Zeiten, wo überhaupt alle und jede Kunst *nur* ornamental und dekorativ war, d. h. wo die einzelne Kunstleistung sich nicht selbstsüchtig und selbstherrlich hervordrängte, sondern immer nur eine dekorative Funktion, sei es als höchster Abschluss oder als untergeordneter Theil oder endlich als umschliessender Rahmen, erfüllte; *Zeiten, in denen man überhaupt den heutigen, kulturgeschichtlich unlogischen und innerlich ungesunden Unterschied zwischen »hoher« Kunst und »Kunstgewerbe« nicht kannte;* Zeiten, in denen uns Kunst und Leben wie aus einem Gusse, kraftvoll, breit und sicher angelegt erscheinen, in denen alles Kleinliche und Unbedeutende, alles Disharmonische gleichsam von einem alle Kräfte treibenden, alle Hände bewegenden übermächtigen Instinkt erdrückt ward. Hier haben wir den *»Stil«* in der höchsten Potenz —

den volksthümlichen Kultus eines gewissen Schönheitsideals, dessen Bild sich in allen Schichten und in allen Lebensäusserungen der Gesellschaft wiederspiegelt. Und es ist wahrlich kein blosser Zufall, dass gerade die imposantesten Bildungen dieser Art im innigsten Zusammenhange stehen mit jenen religiösen Vorstellungen, welche in einem vielgestaltigen, *mythen- und poesievollen persönlichen Eingreifen* überirdischer Mächte in die irdischen Geschicke gipfeln. Isis und Osiris — Zeus und Aphrodite, — Jupiter und Venus, — ist der überwältigende grandiose Stil der Egypter, ist der Stil der Griechen und Römer denkbar ohne ihre Tempel? — und sind jene Götter denkbar ohne ihre greifbaren Gestalten und die künstlerische Umgebung, in denen sie verehrt wurden?«[1])

Ueberblicken wir nun die weiten Gebiete der Kunstgeschichte, so gewahren wir, dass der heute von uns so hoch geschätzten künstlerischen Freiheit und dem an sich so lobenswerthen Drange nach unbedingter Natürlichkeit theils äussere, räumliche und praktische Beschränkungen, theils innere, seelische und religiöse, überhaupt ästhetische Rücksichten auferlegt waren. In ersterer Beziehung braucht nur an das Zusammenwirken der schmückenden Künste mit der *Architektur*, der kirchlichen wie profanen, an die Bedingungen der Wohnlichkeit etc. erinnert zu werden. Schon die Gesetze des baulichen Zusammenwirkens, der formellen und farbigen Eurhythmik, die Rücksichten auf die Stoffe, aus denen vernünftiger Weise Wände und Wandbekleidungen bestehen

[1]) *Hirth,* Deutsches Zimmer, III. Auflage, S. 28.

müssen, — all das und anderes beschränkt das einzelne Kunstwerk in räumlicher und technischer Hinsicht, meist auch schon in Beziehung auf den Gegenstand der Darstellung, auf Komposition und Farbengebung. Und nicht minder erheblich sind jene Beschränkungen, welche sozusagen aus dem Sehnen der verschiedenen Kulturepochen hervorgehen. Ja, lebensvoll und überzeugend sollte das Kunstwerk wohl zu allen Zeiten sein — aber oft war es ein tief mysteriöses, überirdisches, ein gewähntes, traumhaftes Leben, das der Künstler seinen Zeitgenossen glaubhaft machen sollte und wollte. Die Natur war immer dieselbe, verschieden waren nur die Hoffnungen und Träume der Menschen. Daraus erklärt sich die Eigenart der Naturauffassung in den verschiedenen Zeiten, erklären sich die auffallenden und oft absichtlichen Entstellungen der nackten Natur, die Demjenigen fast unbegreiflich erscheinen, der mit dem seelischen Leben der betreffenden Kulturepochen nicht vertraut ist.

So müssen wir uns bei der Betrachtung antiker Götterbilder vergegenwärtigen, dass der Künstler eben die Aufgabe hatte, zwar menschenähnliche und lebensvolle, aber gleichwohl überirdische, gewissermassen in unvergänglicher Jugendlichkeit und überlegener Geisteshoheit erstrahlende Gebilde — Mysterien — zu schaffen. Wir bewundern daher an ihnen füglich nicht die virtuose Wiedergabe eines bestimmten Modells, sondern die hohe Intelligenz des Künstlers, der es verstanden hat, *aus tausend Naturbeobachtungen das Feinste und Edelste zu einer »neuen Kreatur« zu fügen.* Aus demselben Gesichtspunkte der Mystik sind die grandiosen Erscheinungen des Erlösers

in der Apsis des byzantinischen Domes, sind die meisten künstlerischen Gebilde des Mittelalters zu betrachten, nur mit der Massgabe, dass hier das zielbewusste Naturstudium erst ganz allmählig, insbesondere aber die Kenntniss des Nackten nur sehr kümmerlich zur Geltung kam. Aber auch die Kunst der letzten Jahrhunderte, und zwar nicht blos die religiöse und von der Kirche direkt beeinflusste Kunst, stand unter dem Banne eines starken idealen Formalismus und zwar ist der Ursprung *dieses,* heute noch immer fortwirkenden Formalismus eigentlich in der Antike zu suchen, — die Italiener seit Mantegna u. A. haben ihn nur vermittelt und vielfach ausgestaltet, da in Italien die Erinnerung an die Antike auch während des Mittelalters nie ganz ausgestorben war.

Es ist wahr, dass unter dem Streben nach stilisirten, konventionellen Gestaltungen schon die richtige *Auffassung* der Natur vielfach gelitten hat — von ihrer *Wiedergabe* ganz zu schweigen! — und dass in dieser Beziehung oft den geistreichsten Werken aus den Perioden der Anfänge oder Wiederanfänge der Kunst eine wunderliche Unbehilflichkeit — wir sagen wohl »Naivetät« — anklebt. Indessen weisen andererseits gerade die Werke *früher* Kunst neben den allersteifsten Stilisirungen stellenweise einen viel derberen und aufrichtigeren Naturalismus auf, als wir ihn in den folgenden Perioden vollendeter Kunst finden.

Wie ist dieser scheinbare Widerspruch zu erklären? Ich möchte es so thun: Jeder gesunde Künstler strebt wohl, mehr oder weniger beeinflusst durch seine Zeit, danach, seinen Gebilden *lebendigen Ausdruck* zu geben. Mag es sich hiebei um

natürliches oder phantastisches Leben handeln: Er wird das, was seiner Ansicht nach die überzeugende Kraft hauptsächlich ausmacht und zu steigern vermag — er wird den von ihm entdeckten oder erfundenen *Charakter* hervorheben. Ich betone die Worte »entdeckt oder erfunden«; denn die Natur selbst hat weder Stil noch eigenen Willen, noch Charakter oder wie immer wir das nennen, das *wir* an ihr besonders interessant finden. In der Natur ist Alles gleich viel werth; Blitz und Donner, Blumenduft und Verwesung, Kröte und Helena — alle sind denselben Gesetzen, demselben Wechsel unterworfen. Indem aber der Künstler irgend etwas in den Mittelpunkt rückt oder sonstwie hervorhebt, indem er die gemeine »Deutlichkeit der Dinge« durch ein, wenn auch realistisch angehauchtes Idealbild ersetzt, *thut er der Natur Gewalt an.* Die Photographie, welche man das »Gewissen« der modernen Malerei genannt hat, ist freilich von jeder Uebertreibung frei, aber gerade darum erscheint sie uns so langweilig, so ganz und gar nicht im Stande, selbst auch nur in der Landschaft uns die Kunst zu ersetzen. Von der tollsten Karikatur bis zur fein abgestimmten Waldeinsamkeit — überall macht der Künstler die Natur sich und denen zurecht, welchen sein Werk gefallen soll. Je geschickter, vorsichtiger und geistreicher dies geschieht — desto grösser der Künstler. Ich möchte sagen: die Art, wie der Künstler charakterisirt, ist zugleich sein eigener *künstlerischer Charakter!* Am höchsten steht aber zweifellos der, der den gebildeten Beschauer über die an der Natur begangene Vergewaltigung wiederum durch Natürlichkeit *hinweg zu täuschen* weiss, was nur dadurch ge-

schehen kann, dass der Künstler das einseitig Hervorgehobene mit dem nebensächlich Behandelten zu einem harmonischen Ganzen verschmilzt. Hier haben wir, im Gegensatze zum rohen Naturalismus, den fein stilisirten Realismus, das ausschliessliche Merkmal hoher Kunstentwickelung. Der »Realismus« ordnet in feiner Abwägung das aus der Natur Entlehnte den künstlerischen Aufgaben unter; je weiter aber die Aufgabe selbst sich von den Gebilden der Natur entfernt (z. B. in der Architektur und Dekoration), desto mehr tritt der nackte Naturalismus hinter den stilisirenden Realismus zurück.

Es mag zuerst paradox klingen, aber man wird mich doch verstehen, wenn ich sage: Die grosse Verschiedenheit der zahlreichen im Laufe der Kunstgeschichte uns begegnenden künstlerischen Charaktere und Individualitäten ist in erster Linie bedingt durch die *Ungleichheiten* in der Abwägung des Wichtigen und Nebensächlichen, des Richtigen und Falschen, des Gegebenen und Erfundenen, des Natürlichen und Geträumten, — des Positiven und Negativen; — und wenn ich behaupte, dass wir die Eigenart der verschiedenen Künstler mehr noch an dem erkennen, was sie von der Natur — mit weiser Berechnung vielleicht! — *verschweigen* oder *falsch* berichten, als an dem Ungeschminkten, Wahren, Unanfechtbaren. Träten uns überall nur Bilder der letzteren Art gegenüber, so würden wir die Arbeiten der verschiedenen Hände kaum oder nur mühsam unterscheiden können, — während in Wirklichkeit kein allzu grosses Studium dazu gehört, um sofort einen Rafael oder Botticelli, einen Paolo Veronese oder

Velasquez, einen Michel Angelo oder Tizian, einen Holbein oder Rubens, einen Dürer oder Rembrandt von einander zu unterscheiden. Ich meine die mit dem Anspruch der *Vollendung* auftretenden Werke, nicht die vorbereitenden Studien nach der Natur; denn wenn auch schon die letzteren die Geistes- und Geschmacksrichtung der einzelnen Meister erkennen lassen, so enthalten sie doch unendlich viel mehr Gemeinsames aus der Wirklichkeit, als die charakteristisch durchgebildeten selbständigen Schöpfungen.

Es wäre also ein müssiges Unternehmen, ganz im Allgemeinen über das gute *Recht* des Künstlers zu Abweichungen von der Natur eingehend zu debattiren.[1]) Sache der Kunstgeschichte und der Kritik scheint es mir vielmehr zu sein, die thatsächlichen Abweichungen zu konstatiren, zu erläutern und im *einzelnen Falle* mit der künstlerischen Aufgabe zu vergleichen, und namentlich zu untersuchen, ob der Künstler in jeder Beziehung seiner Aufgabe *gewachsen* war. Das künstlerische Ingenium ist nahezu unbeschränkt: wer das Zeug dazu hat, der darf die staunende Mitwelt durch Unglaubliches über-

---

[1]) Hier sei an ein treffendes Wort Goethes in den »Wahlverwandtschaften« erinnert: »Man ist niemals mit einem Porträt zufrieden von Personen, die man kennt. Desswegen habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem Jeden *sein* Verhältniss zu den Personen, *seine* Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht blos darstellen, wie *sie* einen Menschen fassen, sondern wie *jeder* ihn fassen würde. Es nimmt mich nicht Wunder, wenn solche Künstler nach und nach verstockt, gleichgiltig und eigensinnig werden«.

raschen. Auf diesem Wege wird man nicht nur dem Künstler gerecht werden, sondern auch sich selbst erhöhten Kunstgenuss verschaffen. Und welche Fülle von interessanten Gesichtspunkten thut sich vor uns auf, wenn wir solchergestalt die Kunstgeschichte als *künstlerische Kulturgeschichte* auffassen! Welche lange Reihe von Erscheinungen bietet uns nicht allein schon die Geschichte der Tafelmalerei: von dem streng gefügten, an ernstem heiligem Ort festgebannten und doch alleinherrschenden Altarwerk bis zu den vogelfreien Produkten des allermodernsten »Chickismus« und der Pleinair-Malerei! Mag dann immerhin die Photographie nach der Natur als das Gewissen der Malerei gelten — wenn nur ein jeder dafür sorgt, dass sie ihm nicht zum *bösen* Gewissen wird!

Indessen möge es mir doch gestattet sein, aus meinen Beobachtungen ein paar Schlussfolgerungen zu ziehen, welche, recht erwogen, auch für die Lebenden von Nutzen sein können:

Es ist leichter, den Kenner auf die Dauer durch Naturwahrheit zu befriedigen, als ihm selbst vorübergehend durch frei Erfundenes zu imponiren. Je kühner die Abweichung von der Natur, desto bedeutender müssen die künstlerischen Qualitäten entwickelt sein; das verwegenste Bild der Phantasie ist nur den grössten Meistern gestattet. Das gilt oder sollte gelten insbesondere von der allegorischen, von der höheren dekorativen und historischen Malerei. Es ist betrübend zu sehen, wie sich mittelmässige Talente und mässige Techniker mit der Lösung von Aufgaben abquälen, für die ein Paolo Veronese oder Rubens gerade recht waren.

Und zweitens: Die Nachahmung tonangebender Künstler ist um so unerquicklicher und gefährlicher, je weiter dieselben in ihrem kühnen Fluge von der Natur *abgewichen* sind. Was bei dem Einen höchstes, von sicherer und origineller Naturbeherrschung getragenes Ingenium war, wird bei dem Anderen zur geist- und herzlosen Schablone. Daher der üble Nebenbegriff des Wortes »Schule« (oder gar »Akademie«!) gerade bei solchen Meistern, welche die Abweichung von der Natur mit besonderer Virtuosität geübt haben; daher die gründliche Entartung der Kunst, wenn die Künstler nicht blos derselben Zeit und desselben Kulturbodens, sondern von Nation zu Nation sich an die oft nicht einmal richtig verstandenen aussernatürlichen Gebilde glänzender Meister anlehnen. Im grössten Massstabe hat in dieser Beziehung der »Italismus« bei den nordischen Künstlern in jedem der letzten Jahrhunderte grossen Schaden angerichtet, wenn er auch nicht so erkältend und vernichtend gewirkt hat, wie der »Klassizismus« seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts. Auch durch die Nachahmung der Antike werden, um mit Lionardo zu reden, nur »Enkel«, keine »Söhne« der Natur erzeugt. Die schlichteste wie die anspruchsvollste Kunst gedeiht eben am besten, wenn sie auf eigenen Füssen steht und in heimischem Boden wurzelt.

Drittens: Man muss nicht gleich von »Nachahmung« sprechen, wenn die Werke eines tüchtigen Künstlers mit jenen eines Vorgängers gewisse stilistische Aehnlichkeiten aufweisen. Das Salomonische »Alles schon dagewesen« gilt auch für die Malerei; nach fünf Jahrhunderten einer vielgestaltigen Pflege durch Tausende von begabten, erfindungs-

reichen Jüngern ist es doch natürlich, dass es keine neuen malerischen »Stile« mehr zu entdecken gibt. Nach ewigen Kulturgesetzen finden die Künste zu rechter Zeit ihre »klassischen« Ausdrucksweisen. Man muss also, wenn man künstlerischen Wahlverwandtschaften begegnet, gerechterweise fragen, ob sie einen tieferen Grund haben, ob der Nachfolger seinem Vorfahren aus innerer Nothwendigkeit nachgeht. Das oft missbrauchte Wort »Congenialität« tritt hier in sein Recht.

Und endlich noch Eines: Es ist wichtig, beim Durchwandern der Galerien sich immer zu vergegenwärtigen, dass von den zahlreichen Kunstwerken, welche hier fast kaleidoskopisch neben- und übereinander auf unser Fassungsvermögen einstürmen, ein jedes in seiner stilistischen und kulturellen Bedeutung betrachtet sein will. Wir müssen versuchen, jedes Einzelne gewissermassen geistig-optisch zu isoliren, uns zu jedem die ursprüngliche Umgebung und Umrahmung, den Meister und die Frau Meisterin, das heimathliche Jahrhundert hinzu zu wähnen. Vergessen wir bei dem Einen nicht die Kirche, bei dem Andern nicht den fürstlichen Palast, bei dem Dritten nicht die Bürgerstube mit der dunklen Vertäfelung. Vergessen wir auch nicht, dass die Menschen, die sich hier abgebildet finden, nicht blos andere Kleider, sondern auch andere Sitten, andere Anstandsregeln hatten als wir. Und vergessen wir endlich nicht die kleinlichen, unfreien Verhältnisse, unter denen namentlich die älteren Meister als schlichte Handwerker mit unsäglicher Geduld und Bescheidenheit geschaffen haben — geschaffen haben in majorem dei gloriam, ex fundamento,

in solidester, umständlichster Technik, mit wenigen selbstbereiteten Farben, in enger Werkstatt, oft ohne Kenntniss des Nackten und der Anatomie, und jedenfalls ohne die stolze Reihe von Vorbildern, die wir heute vor uns sehen, und die, wenn wir sie auch nicht in denselben Manieren nachgeahmt sehen wollen, dennoch unser künstlerisches Empfinden, unseren guten Geschmack befruchten.

Wenn ich mir noch erlauben darf, ein kurzes Wort über die neueste Bewegung in der Malerei sowohl wie in der Plastik zu sagen, so sei es dieses: Die alten Formen sind zwar nicht zerbrochen, aber man sucht sich ihrer zu erwehren; wer sich ihrer dennoch bedienen will, der muss zusehen, ob er sie mit gesundem Kern zu erfüllen vermag. Man hat das Bewusstsein gewonnen, dass die Alten nur in ihrem Geiste verstanden, nicht in ihren Manieren geistlos wiederholt werden sollen. Wir haben das hohle Pathos hassen gelernt. Mit neuer Macht wollen die Worte Dürer's lebendig werden: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie«. Grosse *Kunst* ist nicht mehr denkbar ohne grosses *Können!* Die Bewegung ist gesund und daher ehrenwerth, wie jedes Streben nach ureigenem, selbständigen Charakter. Achten wir die Versuche; die Vollendung zur Blüthe, zur Poesie, vielleicht gar zum »Stil« wird folgen. Das Letzte am Anfang zu verlangen, wäre ungerecht.

Das Publikum möge sich Mühe geben, für Altes und Neues in den bildenden Künsten sich tieferes Verständniss anzueignen. Denn wahrlich, mit diesem Verständniss sieht es sehr traurig aus — kommt doch auf zehn Theater- und Konzertbesuche

kaum ein einziger Besuch in unseren grossen Kunstsammlungen. Und *wie* werden diese seltenen Besuche meistens abgestattet — »durchgegangen, dagewesen!« Und daheim? Als ob Zeichnen und Kunststudien nicht mindestens so genussbringend und nützlich wären, wie das epidemische Klavierspiel! Denen unserer Mitlebenden aber, denen die Musen bei der Geburt den Kuss der Unsterblichkeit auf die Stirn gedrückt haben, möchte ich unmassgeblichst etwas mehr Duldsamkeit, etwas weniger Wortgefecht anrathen. Wozu auch der Streit? — »Saatengrün, Veilchenduft, Lerchenwirbel, Amselschlag, Sommerregen, linde Luft! Wenn ich solche Worte singe — braucht es dann noch grosser Dinge, dich zu preisen, Frühlingstag?« — Grosse Zeit will Thaten seh'n:

»Bilde, Künstler! rede nicht!
Nur ein Hauch sei dein Gedicht.«

IV. Malerische Auffassungen und Techniken.

Die Uranfänge der Malerei liegen in der *Konturzeichnung*. Und zwar waren es zuerst noch nicht die dem steten Wechsel unterworfenen farbigen Lichter und Schatten, sondern die durch Erfahrung begriffenen festen Formen, welche in charakteristischen Linien zur Darstellung kamen; es war Anfangs überhaupt nicht strenge und unmittelbare Zeichnung nach der Natur, sondern vielmehr eine Art typischer Niederschrift aus der Erinnerung, eine Abstraktion aus allgemeinen Beobachtungen. Mit Vorliebe wurde daher in den frühesten

Kunstperioden die *Seitenansicht* dargestellt, in der bei Menschen und Thieren sich die charakteristischen Formen und Bewegungen am Leichtesten erkennen und wiedergeben lassen; so war es bei den alten Egyptern und Assyrern, auch noch bei den ältesten Griechen — so ist es noch heute bei unseren Kindern.

Die nächste Stufe ist das *Flächenkolorit,* d. h. die Ausfüllung der durch Konturen umschlossenen Hauptpartien der Haut, der Haare, der Gewänder etc. durch gleichmässige Farbentöne. Dann folgten Versuche, innerhalb der verschiedenfarbigen Lokaltöne die *Detailformen* (der Gesichter, Falten etc.) durch grössere oder geringere Helligkeiten hervorzuheben. Diesem Vorgehen entspricht in der einfarbigen Zeichnung die Modellirung durch Licht und Schatten, wobei aber Anfangs der Kontur, die einfache Linie immer noch die Hauptsache bleibt.

Erst ganz allmälig haben die abstrakten Liniengerippe individuelles Leben, feinere Bewegung angenommen, und immer mehr sehen wir nun die zeichnenden und malenden Künstler beflissen, jeder einzelnen Partie ihrer Darstellungen die annähernd naturwahre Farbenstimmung, beziehungsweise eine der Wirklichkeit entsprechende Lichtstärke und Leuchtkraft zu geben — eine Folge des mehr und mehr gepflegten genauen, zielbewussten Naturstudiums. Die Auffassungen, welche solchergestalt an die Stelle der Charakteristik durch umschliessende Konturen *das individuelle Lichtleben der umschlossenen Flächen* setzen, nennt man *»malerische«*. Auch die ein- bezw. neutralfarbige »Zeichnung« kann, wenn sie

mehr nach Licht-Aequivalenten als nach Konturcharakteristik strebt, eine »malerische« genannt werden, wie wir umgekehrt von einer »kolorirten Zeichnung« reden, wenn sich die Malerei auf die Ausfüllung einer Konturzeichnung durch mehr oder weniger gleichmässige Farbentöne beschränkt.

Die höchste und letzte Stufe der malerischen Auffassung liegt in der Kunst, nicht nur feste und greifbare Körper in ihren eigenartigen Farben- und Lichteffekten darzustellen, sondern auch das *Lichtmeer der Luft* in seinen verschiedenartigen Stimmungen wiederzugeben.

Es ist nun interessant zu sehen, wie die malerische Auffassung mit der Technik Hand in Hand geht, wie sich beide in ihrer Vervollkommnung gegenseitig steigern und zeitweilig ebenso gemeinsame Rückschritte machen. Unter Technik dürfen wir hierbei freilich nicht blos die *Kenntniss* der Malweisen und der Farbenzubereitungen verstehen, sondern vor Allem die *Geschicklichkeit* zur Anwendung derselben. Die letztere hängt wesentlich von der allgemeinen Richtung des jeweiligen Kunstgeistes ab. Auch wenn das enkaustische Verfahren des Alterthums den späteren Malern bekannt geblieben wäre, würden sie schwerlich im Stande gewesen sein, den rechten Gebrauch davon im Sinne des antiken Realismus zu machen; denn der virtuose Umgang mit Wachsfarben setzte ein Raffinement der Technik voraus, wie es erst durch Tizian der Malerei — nun der Oelmalerei — wiedergegeben worden ist.

A. Das Alterthum.

Zwischen der höchsten Blüthe der althellenischen Malerei und der italienisch-flandrischen Wiedergeburt erstreckt sich ein und einhalbes Jahrtausend. Der Verfall der alten Kunst ging langsamer von statten, als das Aufblühen der neuen; aber der Verfall war so gross, dass diejenigen nicht ganz Unrecht haben, welche überhaupt jeden inneren Zusammenhang zwischen der antiken und der neuen Malerei leugnen.

Das ist indessen doch nur richtig, wenn wir die *Blüthezeiten* in's Auge fassen. Die spezifische Kunst der van Eyck oder Tizians hat mit derjenigen des Zeuxis oder Apelles sicher nichts zu thun. Die Künstler des Mittelalters hatten weder die wissenschaftlichen Vorstellungen von der altgriechischen Malerei, die neuere Forscher uns vermittelt haben, noch waren ihnen etwa erhaltene Meisterwerke bekannt; selbst die mehr dekorativen Malereien, die später in den Ruinen entdeckt wurden, haben erst seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts einigen Einfluss auf die, nun schon vollkommen »fertige« Malerei der Renaissance ausgeübt (»Grottesken«). Gleichwohl hatte es auch in den Zeiten des tiefsten Verfalls immer »Maler« gegeben, und gewisse Fertigkeiten und technische Kenntnisse waren niemals ganz verloren gegangen, sie waren eben nur in dem Maasse »heruntergekommen«, wie die malerische Auffassung selbst. Die hohe Kunst der Alten war den Blicken der Nachkommen entschwunden, aber der göttliche Funke war »latent« geblieben, und unserer Phantasie steht es frei, nach der Lehre des Atavismus in Giotto und Rafael

leibhaftige Ururenkel des Hofmalers Alexanders des Grossen zu erkennen.

Da wir die *erhaltenen* Reste (in Pompeji, Rom etc.) der griechisch-römischen Nachblüthe fast durchweg nur als Werke von Künstlern zweiten und dritten Ranges ansehen dürfen, und da in der Kaiserzeit die damals noch wohlbekannten Werke der grossen altgriechischen Maler etwa in ähnlicher Weise gefeiert wurden, wie wir heute die Malerei der Renaissance preisen, so dürfen wir wirklich annehmen, dass die grossen Griechen eine unserem Cinquecento mindestens nahekommende Höhe realistischer Darstellungskunst erreicht hatten. Auch die schriftlichen Ueberlieferungen scheinen dies zu erhärten. Wenn wir auch von den Anekdoten — von den Trauben des Zeuxis, dem Vorhang des Parrhasios, dem Pferde des Apelles [1]) u. a. — absehen, so geben uns manche Berichte den unzweifelhaften Beweis von ihrer geradezu auf Illusion abzielenden Realistik. So wird dem Pausias nachgerühmt, dass er das Gesicht der aus einer Glasschale trinkenden Methe genau so malte, als ob man es durch das Glas hindurchscheinen sähe; er soll es auch, wie berichtet wird, verstanden haben, »dem Schatten an sich selbst Rundung zu geben.« Ein klassischer Zeuge, Plinius, rühmt dem Parrhasios namentlich die subtile Modellirung der Konturen nach; »denn«,

---

[1]) Zeuxis soll Weintrauben so täuschend gemalt haben, dass die Vögel daran zu picken suchten; Parrhasios einen Vorhang so täuschend, dass sein Nebenbuhler versuchte, ihn von dem Bilde zu entfernen; Apelles ein Reiterbild Alexanders so naturwahr, dass Pferde beim Anblick desselben zu wiehern begannen.

so sagt er, »die Extremität muss sich in sich abrunden und so verlaufen, dass sie noch etwas hinter sich verheisst und selbst das verräth, was sie verbirgt«. Hier haben wir also in antiker Umschreibung das *stereoskopische Sehen*, von dem bald die Rede sein wird. Eine Malerei, die solche Kritik ertrug, war nicht mehr gobelinartige Flächenbelebung, war nicht blos kolorirte Zeichnung, sondern auf die Fläche hingezauberte Plastik.

Den untrüglichsten Beweis aber für die hohe Stufe, welche die Malerei der Alten erreicht haben muss, finde ich in den uns erhaltenen *plastischen* Werken, namentlich in den Darstellungen in *Hoch- und Basrelief,* deren »malerische« Eigenschaften ohne eine gleichzeitige, entsprechend hohe Entwickelung der Malkunst selbst kaum erklärbar sind.

Die Versuchung liegt nahe, eine Parallele zwischen der Entwickelungsgeschichte der antiken und derjenigen der neueren Malerei zu ziehen. Man könnte Polygnotos mit Giotto, Apollodoros mit Hubert van Eyck, Parrhasios mit Lionardo, Pausias mit Tizian, Apelles mit Rubens, — man könnte die jonische Schule mit der florentiner, die sikyonische mit der venezianischen Schule vergleichen u. s. w. Auch für die späteren landschaftlichen und erotischen Richtungen liessen sich Anklänge in unserem 17. und 18. Jahrhundert unschwer auffinden. Aber alle solche Vergleiche würden uns kein klares Bild von dem Werden, Blühen und Vergehen der antiken Kunst geben, die doch ganz andere religiöse, politische, soziale, vor Allem andere stilistische und technische Voraussetzungen hatte.

Im Grossen und Ganzen dürfen wir wohl annehmen, dass die altgriechischen Meister, an deren vollendetem, edelstem Formalismus ohnehin nicht zu zweifeln ist, es in der malerischen Auffassung sicher mit den Meistern der Renaissance hätten aufnehmen können. Als Zeichner und Komponisten müssen sie unübertrefflich gewesen sein. Gefehlt hat ihnen *vielleicht* — aber wer könnte das sicher behaupten! — die intime atmosphärische Stimmung, die Luft- und Duftperspektive, wie sie namentlich bei den späteren Niederländern zur Erscheinung gekommen ist und wie sie überhaupt nur bei virtuoser Entwickelung der Oeltechnik erreichbar erscheint. Zu welch sicherer und freier Charakterisirung auch kleinere Meister es in der vorchristlichen Zeit gebracht haben, dafür sprechen die unlängst in der Oase Fajjûm aufgefundenen Todtenporträts. Wie müssen nun gar die berühmten Porträts eines Apelles »gewirkt« haben! Wenn uns berichtet wird, dass er Philipp und Alexander »unzählige Male« gemalt habe, so denken wir unwillkürlich an Tizian oder van Dyck. Neben den religiösen (für uns »mythologischen«) Stoffen waren auch die Allegorie, das Stillleben, das Thierstück und selbst das, was wir etwa »Genre« nennen würden, von den antiken Malern gepflegt. Die grossen Odysseelandschaften in der vatikanischen Bibliothek (erst 1848—50 ausgegraben) geben den Beweis, dass die Alten auch der Landschaftsmalerei in einer wunderbaren Weise mächtig waren — und doch sind diese isolirten Beispiele nur erst Werke von dekorativem Charakter. Nach kunstgeschichtlicher Analogie können solche Arbeiten nur der Abglanz grösserer, höchster Meisterwerke gewesen sein.

Die *Technik* der berühmten griechischen Meister war bei Wandgemälden wohl von den späteren Fresco- und Wassermalereien nicht wesentlich verschieden. Für Tafelbilder auf Stein, Gypsmasse und Holz ward fast ausschliesslich eine Art Temperatechnik angewandt. Die umständliche »enkaustische« Malerei,[1]) die man lange Zeit für die wichtigste antike Maltechnik gehalten hat, scheint doch nur in beschränktem Maass und gerade von den berühmtesten Malern selten angewandt worden zu sein. Sie kam überhaupt erst seit Pamphilos für kleinere Tafelbilder in Aufnahme. Wenn man der Wachsmalerei des Alterthums etwa die Rolle zuerkannt hat, welche in der modernen Malerei die Oeltechnik spielt, so ist das zum Mindesten stark übertrieben. Die Wachsfarben hatten zwar, geschickt aufgetragen und eingebrannt, einen eigenen sammtartig weichen Schmelz, aber ihre unumgänglich stark pastose Anwendung steht in schroffem Gegensatz zur Oeltechnik, welche gerade dem dünnen, lasurartigen Auftrag ihre ersten Triumphe und ihre hohe Entwickelung verdankte.

---

[1]) Man weiss jetzt endlich ziemlich genau, wie sie gemacht wurde. Das Wachs wurde durch Zusatz von Soda in einen weichen, duktilen Brei — sozusagen in »Schmierwachs«, das im Alterthum »punisches Wachs« genannt wurde — verwandelt, der mit den betreffenden Farbenpulvern gemischt und mit Hilfe gezahnter und dergl. Instrumente auf das Holz etc. gestrichen wurde. Also eine sehr pastose, übrigens umständliche Malerei. Das »Einbrennen«, die Enkaustik, dieser Bilder bestand einfach darin, dass die mit den Wachsfarben bemalte Fläche durch Nahehalten von glühendem Eisen oder dergl. stark erwärmt wurde, wodurch die verschiedenen Farbenauftragungen sich inniger mit einander verschmolzen und das Ganze einen mehr emailartigen Charakter annahm.

Die antiken Techniken verloren nach und nach ihre Feinheiten, ihren künstlerischen »Witz«, wenn ich so sagen darf, in dem Maasse, als die alten freien malerischen Auffassungen durch die strengen, verknöcherten Typen der sogenannten »christlichen Kunst« verdrängt wurden. Die antike Kunst ging zu Grunde, weil sie — heidnisch war! Ein unglückseliges Quiproquo, an dem die europäische Kultur über ein Jahrtausend gelitten hat.

Dass aber die gelehrte Kunstgeschichte[1]) die altgriechischen Malerfürsten verherrlicht, obschon wir nicht das Glück haben, uns an ihren Werken zu erfreuen, das ist als einer der schönsten Triumphe des wahren Humanismus zu bezeichnen. Wir verehren ihre Schatten, da wir ihr Licht nicht mehr leuchten sehen.

B. Das Mittelalter.

Die Malerei des frühen Mittelalters war im Wesentlichen *kolorirte Zeichnung;* und zwar war es weder bei der Konturirung, noch bei den Farbengebungen in erster Linie auf Naturtreue abgesehen, vielmehr wollte man nur *sinnbildliche Flächenbelebungen* schaffen. Das gilt sowohl von der Ornamentirung der Handschriften durch Miniaturen, als von der dekorativen Wandmalerei und von den gewebten Bildern, und selbstverständlich in noch höherem Grade von den Mosaiken. Waren schon die strengen, steif charakterisirenden Umrisse nicht auf eigentliche Modellirung, auf sanfte Licht- und

[1]) Wann endlich wird uns *H. Brunn*, der Verdienstvollste, mit seiner griechischen Kunstgeschichte beglücken?

Schattenabgrenzung, auf perspektivische Wirkung berechnet, so genügte andererseits zur Andeutung der Lokalfarben eine dürftige Farbenskala. Die Illusion wurde hier überall nur angeregt, nicht bildlich gegeben; der Phantasie der Beschauer blieb das Meiste zu thun übrig.

Die Bedeutung der mittelalterlichen Kunst liegt in der Architektur und in dem Alles beherrschenden Stil, welche der Malerei gegenüber Stiefeltern blieben. War die religiöse Kunst der Griechen auf die Vergötterung menschlicher Schönheit gerichtet gewesen, so war es nun die Aufgabe der Künstler, der »Abtödtung des Fleisches« bildlichen Ausdruck zu geben. Bezeichnend für die Unfreiheit der mittelalterlichen Malerei ist die schon auf das Ende des 5. Jahrhunderts zurückzuführende Sage, dass einem Maler, der dem Christuskopf die Züge Jupiters verliehen, zur Strafe beide Hände verdorrt seien. Von einer innigen, lebensvollen Erfassung des Menschen »wie ihn Gott erschaffen hat« war durch das ganze Mittelalter hindurch keine Rede, noch weniger von einer Idealisirung der nackten Wirklichkeit. Darin aber beruht jeder höhere malerische Aufschwung. Die blühende Schönheit wurde fast absichtlich unterdrückt; sie war ebenso gewiss vorhanden, wie das Talent zu ihrer Darstellung, aber gerade der Künstler musste ihr aus dem Wege gehen, wollte er nicht mit dem verknöcherten Zeitgeist in gefährliche Konflikte gerathen. Nur hässliche Leiber durften auf der Höllenfahrt erscheinen, während die Himmlischen durch wallende Gewänder züchtig verhüllt waren und selbst unter der Hülle nichts verrathen durften, was an die Freuden dieser Welt erinnert hätte.

So hatten sich denn die mittelalterlichen Maler — meist mehr Handwerker als Künstler — darauf zu beschränken, jener frommen Innerlichkeit Ausdruck zu geben, die uns übrigens, vielleicht gerade des Gegensatzes zu unseren Lebensanschauungen wegen, als kunstgeschichtliche Erscheinung so sympathisch berührt. Es ist noch nicht die herbe Jungfräulichkeit des Südens und die milde Jungfräulichkeit des Nordens, die uns später als Frühlingsboten einer neuen Kunstentwicklung entgegentreten; das eigentliche Mittelalter ist ganz und gar kindliche Unterwürfigkeit, klösterliche Entsagung, — Furcht des Menschen vor sich selber!

Erst im 14. Jahrhundert beginnt in der Malerei wieder ein mehr realistisches, individualisirendes Streben sich zu regen. Es ist schwer, die Uebergänge und die bewegenden Einflüsse mit wenigen Sätzen zu kennzeichnen. In Italien hatte zwar schon in der Zeit der sogen. »Protorenaissance« (13. Jahrhundert) Nicolo Pisano in der Plastik ganz und gar antike Vorbilder in's Leben zurückgerufen, aber die Malerei (Cimabue, Duccio) blieb unberührt davon noch in den Geleisen der »byzantinischen Manier«. Das Zeitalter der Dante, Petrarca und Boccaccio brachte aber den grossen *Giotto*, der, wie es im Decamerone heisst, »ein solches Genie war, dass nichts in der Natur war, was er nicht so abgebildet hätte, dass es nicht nur der Sache ähnlich, sondern vielmehr diese selbst zu sein schien«. Aus diesem Lobe, das an das Pferd des Apelles erinnert, ersehen wir nur, wie bedeutend den Zeitgenossen der Fortschritt gegen alles früher Geleistete erschien. Nach unseren heutigen Begriffen ist auch bei Giotto weder

in der Zeichnung, noch in der Farbe ein irgendwie vollendeter Naturalismus oder auch nur Realismus zum Durchbruch gekommen, wohl aber gab er zum ersten Male seinen Gestaltungen inneres geistiges Leben, seinen Gruppen Handlung und Bewegung. Unter der Gunst seines Klimas, seiner Architektur und seines geistigen und öffentlichen Lebens sah Italien im 14. Jahrhundert die al fresco-Wandmalerei zu beträchtlicher Höhe sich entfalten, nun eine wesentlich neue, nationale, auch von der Antike nicht direkt abgeleitete und überhaupt kaum nachweisbar beeinflusste Kunstübung. Dennoch können wir in ihr, wie in der gleichzeitigen Tafelmalerei nur erst eine *Vorstufe* der modernen Malerei erblicken; stellt doch Cennino Cennini, der Schulenkel und literarische Repräsentant Giotto's die unbedingte und fortgesetzte *Hingebung an einen einzigen Meister* als Haupterforderniss auf, wodurch seine Verherrlichung des Naturstudiums (vgl. oben S. XX) doch zum Theil illusorisch wird. Das Zunft- und Handwerksmässige, der sichere Besitz der Maltechnik erschien eben den italienischen Malern des 14. Jahrhunderts immer noch wichtiger, als die Freiheit der künstlerischen Anschauung.

Das »künstlerische« Mittelalter schliesst im Süden wie im Norden gute zwei Menschenalter früher ab als das »politische«. Wenn auch die Malerei des 15. Jahrhunderts im Wesentlichen noch der Kirche gewidmet und von den religiösen Vorstellungen der Zeit beeinflusst war, so erscheint sie uns doch als die vielverheissende Morgenröthe eines neuen Tages. Und noch mehr: Auch heute noch kehren wir mit Vorliebe in jene Zeit des Frühlings, der frommen Jugend

der neueren Malerei zurück; auch heute noch erwärmen wir uns an den Strahlen der Morgensonne, die uns aus den einzigen, unnachahmlichen, in ihrer schlichten Innigkeit niemals übertroffenen Werken der altniederdeutschen und frühitalienischen Meister entgegenstrahlt.

C. Fresco- und Temperamalerei.

Die *Frescomalerei* wurde so ausgeführt: Zuerst erhielt die Mauer einen sorgfältig vorbereiteten Bewurf. Auf dieser Fläche wurden die Umrisse des Bildes mittelst Quadratnetzes von der Skizze übertragen. Dann wurde die Fläche stückweise mit einem zweiten Bewurfe, dem eigentlichen Malgrunde versehen, und zwar immer nur so viel auf einmal, wie der Maler an einem Tage fertig bemalen konnte. Auf diese Weise konnten sich die Farben mit dem nassen Malgrunde innig verbinden, mit ihm förmlich zusammenwachsen. Wenn auch noch auf der getrockneten Fläche — al secco — das Eine oder Andere angebracht werden konnte (z. B. Vergoldungen, Aufhöhungen), so waren doch grössere Aenderungen ausgeschlossen, der Künstler musste also seiner Sache vollkommen sicher sein. Zum Malen wurden die von den Künstlern selbst mühsam zubereiteten Wasserfarben genommen, ähnlich wie wir sie heute noch zum Aquarelliren verwenden, lediglich mit Wasser oder Milch angemacht; nur für das Malen auf dem *trockenen* Grunde wurden sie, um auf die Dauer festzuhalten, mit einem Bindemittel versehen, und zwar war nun

im 14. Jahrhundert fast allgemein an die Stelle der zähen, harzigen byzantinischen Bindemittel das Eigelb (auch Eiweiss) oder eine Mischung von Eigelb mit Feigenmilch und dgl. getreten. Man nannte diese letztere Malweise in Italien *Tempera* — von *temperare*, d. i. so viel wie mässigen, verdünnen, mischen. In Deutschland bediente man sich statt des Eigelbs in der Regel des Leimwassers, daher der Name Leimfarbenmalerei. Auch Honig soll dies- und jenseits der Alpen vielfach als Bindemittel benutzt worden sein.

Die *Tafelbilder* wurden fast ausschliesslich in solcher Temperamalerei ausgeführt. Auf die gut ausgetrockneten und sorgfältig zusammengefügten Holztafeln — in Italien meist aus Kastanien- oder Pappel-, in Oberdeutschland aus Fichten-, in Niederdeutschland aus Eichenholz — wurde der aus geschlemmter, mit Leimwasser angemachter *Kreide* bestehende *Malgrund* ziemlich dick, meist in mehreren Schichten, aufgetragen.[1]) Auf die Glättung und Festigung dieses Grundes wurde grosse Sorgfalt verwandt. Er hatte den grossen Vortheil, dass namentlich die hellen Farben nur sehr dünn und lasurartig aufgetragen zu werden brauchten, indem der Mal-

---

[1]) Die Annahme, dass die Holztafeln *in der Regel* zunächst mit einem aufgeleimten Leinwandüberzug und *dann* erst mit dem Malgrunde versehen worden seien, beruht wohl auf Irrthum. Wohl aber wurden häufig die Fugen der Holztafeln mit Leinwandstreifen, der besseren Haltbarkeit wegen, beklebt. In diesem Sinne ist wohl auch die Anweisung bei Cennino Cennini Cap. 114 zu verstehen. Hier ist überall nicht von Kreide, sondern von fein zubereitetem Gyps die Rede.

grund selbst als leuchtender Grundton mit benutzt werden konnte. Auch für die Konservirung der Gemälde hat sich dieses Verfahren trefflich bewährt, weil der weisse Kreidegrund die aufgetragenen Farben nicht angreift und verändert. Die richtige Benutzung des weissen Malgrundes hat mit der Frescomalerei allerdings die lästige Voraussetzung, dass der Künstler schon beim Beginn seiner Arbeit über die Zeichnung und die Farbengebungen vollkommen im Klaren sein muss. Der Beschaffenheit dieses alten Malgrundes, welcher im Wesentlichen bei der italienischen Tafelmalerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, bei der nordischen bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts und ausnahmsweise auch noch später angewandt wurde, sind hauptsächlich der eigenthümliche Schmelz, die Leuchtkraft und die Farbenreinheit der alten Bilder zuzuschreiben. Er ist so wichtig, dass die Kunstgeschichte Veranlassung hat, von den »Meistern des weissen Malgrundes« zu sprechen im Gegensatze zu den spätern Meistern, welche sich eines nicht kreidigen, dunklen (rothen, etc.) Grundtones bedienten. Ich komme darauf noch zurück.

Indessen gerade mit Rücksicht auf die eben geschilderten Vortheile des polirten Kreidegrundes war die Temperamalerei doch nur ein mangelhafter Behelf, weil sie die *Lasur* nur in sehr beschränktem Masse zulässt. Die in Temperamanier aufgesetzten Farben wirken schon bei verhältnissmässig dünnem Auftrag deckend, trocken, undurchsichtig, woran auch der nachträgliche Ueberzug mit Wachs oder Firniss nicht viel ändert. Zur Erzielung zarterer Abtönungen und Schattirungen musste man seine Zuflucht zu kleinlicher Strichelei und Tüpfelei

oder zu Mischungen mit neutralfarbigen Pigmenten nehmen. Eine stark *pastose* Malerei, wie sie bei heutigen Anwendungen der Temperatechnik beliebt wird, entsprach aber weder dem Geschmack der Zeit, welche auf saubere, glatte und emailartige Arbeit Werth legte, noch auch dem damaligen Können der Künstler, welches vielmehr auf die höchste Entwickelung der Lasur gerichtet war. Wenn ich oben die Malerei des frühen Mittelalters *kolorirte Zeichnung* genannt habe, so kann man nun zwar sagen, in der Folge — d. h. etwa im 14. bis 15. Jahrhundert — habe dieselbe in Italien grosse Fortschritte gemacht, — aber der Löwenantheil dieser Fortschritte liegt doch eben auf dem Gebiete der Zeichnung als solcher, nicht auf dem der Koloristik. Wenn wir uns vergegenwärtigen, wie in Italien seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts die Linienperspektive, die Anatomie und überhaupt die formale Seite der Malerei sich entwickelte, welche Höhe, ja welche Hoheit unter dem Eindrucke der dichterischen, wissenschaftlichen und humanistischen Bestrebungen der Epoche die *zeichnerische* Komposition und der Realismus des Konturs erreicht hat, so kommen daneben die *koloristischen* Fortschritte kaum in Betracht. Der Grund für diese Erscheinung liegt nun freilich zum Theil auch in den theoretisch-spekulativen Neigungen der Italiener jener Zeit; kaum minderwichtig aber erscheint mir das Beharren bei der mittelalterlichen Temperatechnik, welche eine virtuose Entwickelung der *Lasur* nicht gestattete. Für den strengeren Stil der immer noch tonangebenden Wandmalerei mochte jene Technik genügen, nicht aber für die Tafelmalerei, welche den höchsten farbigen Realismus

anstreben darf. Bei der äusserst beschränkten Skala verwendbarer Farbstoffe war aber damals die Lasur das nächste und unumgängliche Mittel zur Erzielung einer wirklich »malerischen« Darstellung, in der die Farbe als das sinnlich Auffallendere auf mindestens gleich hoher Stufe steht, wie der Kontur. Zu einer anderen, die Lasur ersetzenden farbigen Charakteristik war die damalige Zeit überhaupt noch nicht reif.

D. Die Gebrüder van Eyck.

Der Tafelmalerei durch vollendete Anwendung *durchsichtiger Lasuren mit Hilfe öliger Bindemittel* neue Bahnen eröffnet zu haben, — dieses grosse Verdienst gebührt zwei Niederdeutschen, den Brüdern *Hubert* und *Jan van Eyck*, zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Vortheile der Oelmalerei bestehen hauptsächlich darin, dass die Farben sowohl auf der Palette wie auf dem Bilde Nass in Nass *gemischt* bezw. vermalt werden können und dass das Oel nicht nur sehr *dünnen* Farbenauftrag zulässt, sondern den verschiedenen Farbenschichten auch eine relative Durchsichtigkeit, ein gewisses Leuchten aus der Tiefe gestattet. Das langsame Trocknen des Oeles ermöglicht auch die ununterbrochene Fertigstellung *(Primamalerei)* des Gemäldes. Ein Nachtheil des Oeles ist, dass es in eingetrocknetem Zustande eine gewisse Trübung erfährt und auch die Farbstoffe selbst, die einen mehr, die anderen weniger, verändert (Nachdunkeln). Es ist hier nicht der Ort, der älteren, unbefriedigenden Versuche in Oelmalerei zu gedenken und die Frage aufzuwerfen, ob man sich im

Norden nicht schon vorher bei der Bemalung von Holzfiguren der Oelfarben (auf geschliffenem Kreidegrund) bedient hatte; hier genügt es zu konstatiren, dass schon in den Händen der, freilich auch als Künstler hochbegabten Erneuerer der Oeltechnik die Tafelmalerei sofort einen ganz anderen Charakter annahm. Ihre Stärke lag eben nicht blos in der Kenntniss dieser Technik, sondern in der energischen, umsichtigen Anwendung derselben — das heisst in ihrer ausserordentlichen Geschicklichkeit und in dem eifrigen Streben nach *malerischer* Wirkung.

Während gleichzeitige Italiener im Theoretischen und im Schönheitsformalismus den Brüdern von Maaseyck überlegen waren, entwickeln die Letzteren nun auf einmal eine Farbenpracht und koloristische Modellirung, die alles Südliche weit übertrifft. Waren und blieben die Italiener ihnen in der linearen, d. h. gezeichneten Perspektive weit voraus, so dürfen die van Eyck's recht eigentlich als die Begründer der farbigen, d. h. der Licht- und Luftperspektive gelten. Mit einer geradezu bewundernswerthen Bildungskraft ziehen diese Meister im Laufe ihrer Thätigkeit die letzten Konsequenzen, die in ihrer Zeit überhaupt denkbar sind: sie erheben die Malerei zur Hauptsache, zuerst bei ihnen hört das Gemälde auf, nur eine kolorirte Zeichnung zu sein, — sie zeichnen farbig, sie charakterisiren malerisch! Gesichter und Hände, Haare, Pelz, Sammet und Linnen, Metall, Stein, Gräser und Baumschlag, ja die Luft selbst wussten sie in ihrer Stofflichkeit farbig wiederzugeben, Schatten und Reflexlichter erhielten durch sie naturwahre koloristische Stimmung. Das Wichtigste

aber, was ihnen mit Hilfe der neuen Technik gelang, und was meines Erachtens bisher kaum betont worden ist, war: dass sie ihren Gestalten eine dem *stereoskopischen Sehen* entsprechende farbige Plastik zu geben, dass sie, wo es nöthig war, an die Stelle des scharfen Konturs den weichen Uebergang zu setzen verstanden.

E. Die stereoskopischen Effekte.

Für die Bezeichnung des »stereoskopischen« Sehens haben wir kein deutsches Wort, es sei denn »körperhaftes« Sehen; auch die Kunstgeschichte erzählt uns nicht viel von einer besonderen, auf die Wirkungen desselben gerichteten Erkenntniss. Dennoch ist es von der grössten Wichtigkeit und bildet ein hervorragendes kunstgeschichtliches Kriterium. Wir brauchen nur einen üppigen Baumschlag oder eine Krystallflasche, in der sich andere Gegenstände spiegeln, oder einen reich gefalteten Sammet- oder Atlasstoff oder endlich in nächster Nähe ein menschliches Antlitz längere Zeit erst mit einem Auge, dann mit beiden Augen anzusehen.

Haben wir schon im ersteren Falle die sichere Perspektive der Linien und die genaue Zeichnung der Farben wie auf einer glatten Tafel vor uns ausgebreitet, so tritt im letzteren Falle sofort eine eigenthümliche Fibration hinzu: das Nahe tritt mehr vor, das Entferntere mehr zurück, Alles gewinnt plastisches Leben, wir begreifen die Perspektive nicht mehr blos aus Erfahrung und mit unserem Verstande, sondern wir *fühlen sie sinnlich.* Dazu gesellt sich ein

wunderbares Ueber- und Durcheinander, gewissermassen ein Zusammenschwingen zweier ganz ähnlicher und doch verschiedener Ansichten, das am Besten an dem Beispiel mit der Krystallflasche klar wird: hier sehen wir mit dem linken Auge allein die Glanzlichter und Spiegelungen an anderen Stellen, als wir sie mit dem rechten allein sehen, mit beiden Augen aber betrachtet, vereinigen sie sich zu einer einzigen, viel lebendigeren, fast oscillirenden Erscheinung.

Andererseits erhalten alle plastischen Gegenstände, namentlich aus einiger Nähe betrachtet, an den Stellen, wo sie sanft rundlich umgebogen sind, schummerige Zeichnungen: wir sehen mit jedem der beiden Augen gewissermassen ein wenig »um die Ecke«. In Folge der Verschiedenartigkeit des Sehapparates ereignen sich hierbei merkwürdige Unterschiede der Auffassung. So zeigt mir z. B. mein linkes, weitsichtiges Auge das Entfernteste sehr scharf, aber in auffallend kühlem Tone, während ich mit dem rechten, kurzsichtigen Auge Alles wie durch einen Schleier, aber in wärmerer Beleuchtung sehe; die nahen Umbiegungen erscheinen mir links weicher, rechts schärfer, die entfernten Umbiegungen aber rechts weicher, links schärfer; eine die verschiedene Sehkraft beider Augen ausgleichende Brille erhöht nun zwar das Scharfsehen, nimmt mir aber den malerischen Reiz, der gerade aus der ungleichen Anlage beider Augen resultirt. Aehnlich mag es manchem Maler ergehen und ergangen sein, und so dürften sich manche eigenthümliche Auffassungen erklären, für welche nicht ein Jeder dasselbe sinnliche Empfinden hat.

Während der Zeichner sich in der Regel damit begnügen

kann, die Linearperspektive wiederzugeben, hat der Maler ausserdem die schwierigere Aufgabe, auch die stereoskopischen Schwingungen auf die glatte Fläche hinzuzaubern. Hierbei hat er aber mit dem Umstand zu rechnen und zu kämpfen, dass der Beschauer, eben wieder in Folge des uns Allen gemeinsamen stereoskopischen Sehens, immer das als *glatte* Fläche erkennt, was in Wirklichkeit solche ist. Der Künstler wird also seine Effekte zu verstärken, zu übertreiben suchen, um der Illusion des Beschauers zu Hilfe zu kommen; er wird in den Lichtern und Schatten, in den schummerigen Konturen und reliefgebenden Aufhöhungen so weit als möglich gehen, um uns das, was wir in der Natur mühelos körperlich begreifen, auch auf dem *glatten Bilde* plastisch erscheinen zu lassen.

Wie sehr beim Beschauen eines Bildes das beidäugige Sehen illusionstörend wirkt, können wir am Besten ermessen, wenn wir das Bild mit *einem* Auge, durch die hohle Hand, betrachten; in diesem Falle vollzieht sich nämlich der umgekehrte Prozess: wenn uns die Natur, einäugig gesehen, wie ein flaches Bild erschien, so nimmt im Gegentheil das einäugig angesehene Bild natürliche Plastik an; das sinnliche Gefühl der glatten Fläche verschwindet alsbald, wir wähnen eine einäugig betrachtete Wirklichkeit vor uns zu haben und lassen die stereoskopischen Effekte des Bildes ungeschmälert auf uns einwirken. Nun erst heben sich Vorder-, Mittel- und Hintergrund plastisch von einander ab — die geistige Arbeit des Malers mit allen nothgedrungenen Uebertreibungen der Linear- und Luftperspektive kommt uns zum vollendeten

Bewusstsein. Aehnlich, wenn auch physiologisch anders zu erklären, wirkt die Betrachtung von Gemälden durch einen Spiegel oder durch einen Operngucker; die besten Dienste aber müsste ein (noch zu konstruirendes) Instrument leisten, durch das wir die Bilder mit beiden Augen, aber unter ein und demselben Winkel betrachten könnten, ein »Antistereoskop«.

Solches Betrachten von Bildern ist keineswegs blos eine kritische Spielerei, — für das Kunstverständniss ist es vielmehr vom höchsten Interesse. In dem, von den meisten Malern vielleicht nur instinktiv befolgten Streben nach stereoskopischem Ausdruck finde ich die wesentliche Erklärung für eine ganze Reihe von Vortragsweisen und Manieren — des Sfumato bei Leonardo da Vinci, des Helldunkels bei Peter de Hoogh wie bei Rembrandt, der Dunkelmalerei der späten Italiener etc.

F. Die nordischen Meister vom Kreidegrund.

Doch kehren wir zu den Vätern der Oelmalerei, den beiden van Eyck zurück. Ihre merkwürdige Durchbildung der Oellasur zu malerischen Effekten im grösseren Stil hatte zunächst keine eigentliche »Schule« zur Folge. Ihre niederländischen Nachfolger im 15. Jahrhundert, namentlich *Rogier van der Weyden*, *Dirk Bouts*[1], *Hans Memlinc* haben zwar die Oeltechnik beibehalten und in mancher Hinsicht vervollkommnet, ja in den kleinsten Figuren, den Gesichtern und Harnischen, den Geräthen und Stoffen, den Blumen des

Vordergrundes etc. leisten sie zum Theil unübertroffene, höchst liebenswürdige Kabinetsstücke realistischer Durchbildung; aber der grossse malerische Wurf der van Eyck (speziell Hubert's, wenn es richtig ist, dass er die grossen Figuren des Genter Altars gemalt hat) scheint verloren gegangen, sie verfallen in's Kleinliche, Zierliche, die grossartig erfasste Luftperspektive der Brüder von Maaseyck weicht einer gleich minutiösen Behandlung des Vorder- und Hintergrundes, als ob nun der erstere durch die Lupe, der letztere durch ein Fernrohr beobachtet und stückweise genau wiedergegeben wäre. Die stereoskopisch-malerischen Effekte zeigen sich im Einzelnen, nicht in der Gesammtauffassung. Die stilistisch kleinliche Richtung der späteren nordischen Gothik mag an dieser Entwickelung der Malerei die Hauptschuld tragen. Erst Quentin Massys und seine oberdeutschen Zeitgenossen, die Dürer und Holbein, machen sich von der Miniatur los.

Auch die niederrheinischen, speziell die kölnischen Meister des 15. Jahrhunderts bedienen sich fast durchweg der Oeltechnik. Aber abgesehen davon, dass sie statt der von den van Eyck's eingeführten landschaftlichen Hintergründe den alten Goldgrund beibehalten — eine Reminiszenz der geschnitzten Altarwerke — womit sie auf die schönsten malerischen Reize, auf die entfernte Luftperspektive etc. verzichtet haben, scheint es, als ob sie die ersten Untermalungen in Tempera ausgeführt und die Oeltechnik nur zur Vollendung benutzt hätten. Ein ähnliches Verfahren dürften auch die oberdeutschen Maler bis auf *Dürer, Grünewald* und die *beiden Holbein* vielfach beobachtet haben.

Wir können uns das Verfahren so vorstellen: nachdem die Konturen des Bildes genau auf den weissen Kreidegrund gebracht waren, wurden die einzelnen Partien in ihren Lokaltönen mit den entsprechenden Wasserfarben in gleichmässiger Anlage kolorirt, aber sehr leicht und dünn angelegt, worauf dann, nachdem dieselben gut eingetrocknet waren, die Ausmodellirung der Lichter und Schatten und der feinen Details in Oelfarben erfolgte. Es war dies nicht blos eine Erleichterung, die eine raschere Vollendung ermöglichte, sondern auch die Klarheit der Farbengebung wurde erhöht, da die ohne Oel ausgeführten lichten Untermalungen dem Nachdunkeln nicht so sehr ausgesetzt sind.

Ueberhaupt sind die Sauberkeit und Vorsicht, mit der diese alten nieder- und oberdeutschen Meister vorgingen, nicht genug zu bewundern. Schon die Zubereitung der Pigmente war eine äusserst sorgfältige; die Skala derselben war keine so reiche, wie heute, wo der »chemische Verstand« für die Maler sucht und findet, aber andererseits waren die »köstlichen Färblein« der Alten um so haltbarer in ihrer Leuchtkraft, und zu manchem ist das Rezept leider verloren gegangen. Charakteristisch für die Oelgemälde der Frühzeit ist es, dass wir an ihren Lasuren nur selten die Spuren des Pinsels erkennen können, sie sind wie in Email gegossen. Sicherlich wurden die Lasuren häufig mit den Fingern und den Ballen der Hand verrieben. Breit und pastos hingelegte Pinselstriche gewahren wir kaum da, wo gewisse schlecht deckende Farben behufs Erzielung dunkler Tinten sehr dick aufgetragen werden mussten. Auch die Konturen, die Zeich-

nungen der Haare, der Wimpern etc. sind so subtil, dass wir eher an Zauberstifte, als an den prosaischen Pinsel denken.

Sehr nahe liegt die Frage, ob die oft so überraschend lichten Bilder dieser Periode, namentlich soweit sie Landschaftliches darstellen, unter freiem Himmel entstanden seien? Vergegenwärtigen wir uns aber die unsägliche Sorgfalt und Langwierigkeit ihrer Durchführung, so erscheint bei den wechselnden Witterungsverhältnissen des Nordens die Bejahung jener Frage doppelt bedenklich. Wird uns doch berichtet, dass manche der alten Meister, um jede Staubfaser von ihrem Werke fern zu halten, bei der Arbeit geölte Papiermäntel getragen haben! Viel plausibler erscheint mir, dass sie den Himmel und das Grüne direkt von ihrem Fenster aus beobachteten. Auch das Gedächtniss war bei ihnen ein mächtiger Faktor, da sie in naiver Weise den Mangel aktueller Studien durch Phantastisches zu ersetzen gewohnt waren. Glaubhafter ist die Plein-air-Malerei bei manchen frühen Italienern, z. B. Botticelli, Filippo Lippi u. a., bei denen nicht blos das Klima des Landes, sondern auch die Gewohnheit der Frescomalerei im Freien dafür spricht.

Bei den Nordischen suche ich die Erklärung der Helligkeit anderswo: Nicht oft genug kann meines Erachtens betont werden, dass die wunderbare Lasurtechnik der Deutschen und Niederdeutschen im 15. und 16. Jahrhundert auf den weissen aus der Tiefe leuchtenden Malgrund aufgebaut ist. Die Kreide ward ihr *rocher de bronze*, der den Jahrhunderten getrotzt hat und noch trotzen wird. Wie wir noch heute fast jede Aenderung (Pentimento) der Vorzeichnung durch die hellen

Lasuren hindurch erkennen, so können wir mit der Lupe in der Hand die durchsichtige, ehrliche, geduldsame Arbeit der lieben alten Meister in allen ihren Stadien verfolgen — vorausgesetzt, dass wir sie in ihrer ursprünglichen Reinheit vor uns haben, befreit von dem entstellenden »Galerieton«, der von Vielen für die ehrwürdige Patina der Jahrhunderte gehalten wird, in Wirklichkeit aber nichts ist, als eine Kruste von Schmutz und vergilbtem Firniss, vielleicht gar von schlechten späteren Uebermalungen. Wer diesen Dreck für werthvoll hält, der stellt sich auf die Stufe der Kleinen, die in jedem Schornsteinfeger einen veritablen Wüstensohn erblicken.

G. Rubens und die Späteren.

Manchen wird es vielleicht verwundern, wenn ich nun die Behauptung aufstelle, *dass auch noch die grossen niederdeutschen Meister des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts ihre Farbenherrlichkeit vorwiegend der geschickten Benutzung des Kreidegrundes verdanken.* Diese Idee kam mir zuerst zu voller Ueberzeugung, als im Jahre 1887 die von Meister Hauser so glücklich wiederhergestellte Holbein'sche Madonna aus Darmstadt im grossen Rubenssaal der Pinakothek vorübergehend ausgestellt war. Die schönsten »Italiener« der Nachblüthe würden in diesem Farbenkonzert unterlegen sein, während *Holbein* und *Rubens*, so unendlich verschieden sie auch sonst sein mochten, in der Energie und Leuchtkraft ihrer Farben sich vollkommen die Waage hielten. Ob sie

auch neben einem echten *Hubert van Eyck* bestanden hätten? Jedenfalls spielen, das wurde damals sehr klar, ein paar Jahrhunderte für die Haltbarkeit *solcher* Technik keine Rolle. Nun müssen wir allerdings, wie schon oben angedeutet, das Prinzip von der individuellen Geschicklichkeit unterscheiden; bei Rubens noch mehr als bei den Früheren. Zu seiner Zeit war schon ein Jahrhundert hindurch von den grossen Italienern der Pinsel mit so grosser Virtuosität und — Nonchalance geschwungen worden, dass in der That ein ganz hervorragendes Können, ja eine Art von Selbstbeherrschung dazu gehörte, um dem weissen Kreidegrund im Sinne der Alten gerecht zu werden. Rubens hat dies gethan, ohne auf gewisse effektreiche Praktiken der italienischen Pinselführung zu verzichten; ja man könnte seine Technik eine geistvolle Vermählung altflandrischer Gebundenheit mit Tizianischer Freiheit nennen; die Sicherheit und Kraft, die er hierbei entwickelt, sind so gross, dass auf ihn mehr als auf jeden andern — *Tizian* selbst natürlich ausgenommen — das Wort passt: ex ungue leonem, »aus der Klaue erkenne den Löwen!«

Die niemals übertroffene Schönheit der Inkarnation bei Rubens, der fast magische Schimmer, den er seinen sehr realistisch, ja materiell gebildeten Frauenkörpern zu geben gewusst, kommt denn auch zumeist aus der Tiefe des Malgrundes. Wohl hat auch *Rubens* für die Schattenpartien und gewisse Modellirungen des Fleisches graue, grünliche, bläuliche, bräunliche und röthliche Untermalungen angewandt, aber alles ist äusserst subtil und dünnflüssig behandelt und in den Lichtpartien bedurfte es oft nur zarter Lasuren und Pinselverreib-

ungen, um das intensivste Leuchten zu erzielen. Es ist der Mühe werth, sich das mit der Lupe in der Hand recht klar zu machen. Der Umstand, dass Rubens' Holztafelbilder zumeist einen wärmeren, goldigen Ton haben, während seine Gemälde auf Leinwand bedeutend kühler, in silberigem Lichte erscheinen, ist nach Hauser's Ansicht darauf zurückzuführen, dass der Meister im ersteren Falle den rein weissen Kreidegrund benutzte, während er im letzteren Falle den Grund — vielleicht um ihn auf Leinwand haltbarer zu machen — noch mit einem lichtgrauen Oelanstrich versah. Es kann aber auch sein, dass dieser graue Grund den Zweck hatte, den in wärmeren Tönen aufgetragenen Lasuren jene mysteriöse perlmutterartige Stimmung zu geben, welche Tizian auf umgekehrtem Wege erzielt haben soll, wovon weiter unten die Rede sein wird.

Die Holztafel ist überhaupt günstiger für die volle Verwerthung des Kreidegrundes als die Leinwand, schon weil der starke Holzkörper einen dickeren Auftrag des Grundes erträgt. Auf Leinwand kann der Kreidegrund naturgemäss nur dünn aufgetragen und nicht fein abgeschliffen werden, die Textur der Leinwand scheint durch und die Farben können darauf nicht so emailartig erscheinen.[1]) Das wusste Rubens

---

[1]) Noch ein anderer Umstand, auf den mich *Al. Hauser* aufmerksam gemacht hat, sei hier erwähnt. Wenn man geschabte Kreide oder Gyps mit Oel mischt, bleibt die Substanz nicht (wie bei der Mischung von Oel und Kremserweiss) weiss, sondern sie nimmt eine halb durchsichtige, trüb-glasige Färbung an, etwa wie Buchbinderkleister. Je dicker, je sorgsamer polirt und länger der Gypsgrund

sehr wohl, und obschon er durch seinen langen Aufenthalt in Italien mit den bequemeren Praktiken der Italiener sehr vertraut war, hat er doch selbst bei verhältnissmässig grossen Bildern den viel schwieriger herzurichtenden Holzgrund anscheinend mit Vorliebe angewandt.

Aber nicht Rubens allein, auch *Jan Brueghel, van Balen, Snyders, van Dyck, Brouwer, Teniers, Jordaens,* ferner die Holländer *Rembrandt, Frans Hals, Peter de Hoogh, Terborch,* die beiden *Ruisdael, van Goyen, Wouwermann, Mieris, Dov* u. v. A. haben den weissen Malgrund mit mehr oder weniger grossem Erfolg in ihre malerischen Berechnungen gezogen. Die Klarheit in den Tiefen und im Helldunkel, welche wir noch heute an den Niederländern des 17. Jahrhunderts so hoch schätzen, wäre ohne den weissen Grund längst ver-

---

eingetrocknet ist, desto besser widersteht er solcher Verbindung mit dem Oel der Farben. Daher die grössere Leuchtkraft der solid vorbereiteten alten Holztafel. Auf Leinwand kann der Kreidegrund nur sehr dünn aufgetragen werden, ein dicker Grund würde zerspringen und abblättern. Ist nun dieser dünne Kreidegrund überdies vor der Bemalung nicht fest und trocken geworden, so tritt die Versulzung mit dem Oel der Farben sehr bald ein, wodurch die Leuchtkraft des Grundes wesentlich beeinträchtigt wird. Es entsteht auf dem Bilde ein *trübes Medium*; auf dunklem Grunde haben die trüben, neutralfarbigen Medien die Tendenz zum Kühlen, Blauen (die Luft des Himmels und vor entfernten Bergketten); vor dem leuchtenden Tagesgestirn erscheint die Luft desto mehr roth, je grösser beziehungsweise tiefer die Luftschicht ist. — In seiner »Anleitung zur Technik der Oelmalerei« (München, 2. Auflage 1888) empfiehlt *Al. Hauser,* dem Gyps- bez. Kreidegrund etwas Kremserweiss zuzusetzen, wodurch seine Helligkeit dauerhafter wird.

schwunden. Manche freilich, wie Rembrandt, haben seine Wirkung auf die Jahrhunderte hinaus durch Ueberhäufung von braunen etc. Lasuren und Pasten wesentlich beeinträchtigt; andere haben selbst bei kleineren Bildern der Leinwand den Vorzug vor der Holztafel gegeben und überdies die Kreidegrundirung zu dünn genommen oder sonstwie vernachlässigt, wodurch namentlich Darstellungen mit zarten Zeichnungen in den Schattenpartien an Feinheit und dauerhafter Klarheit sehr leiden mussten.

H. Die frühe italienische Oelmalerei.

Eine von den geschilderten durchaus verschiedene Entwicklung hat die *italienische Technik* durchgemacht.

Als die Brüder van Eyck ihre farbenglühenden Oelgemälde schufen, um 1410 bis 1440, war die italienische Malerei noch ganz in den Traditionen der Fresko- und Temperatechnik befangen. Aber freilich sehen wir die Florentiner Maler jener Zeit — sie sind für den Süden noch mehr bahnbrechend wie die Flandrer für den Norden — auf dem Wege zu einer nationalen Kunstentfaltung, welche ein paar Menschenalter später weltbeherrschend werden sollte. Während das am gothischen Kunsthimmel des Nordens wunderbar leuchtende Zwiegestirn der Brüder von Maaseyk kaum beachtet ward, strahlte in Florenz schon die Morgensonne der Renaissance, erwärmend und alles künstlerische Wachsthum mächtig befruchtend. Ich muss hier der Versuchung widerstehen, zu fragen, was die flandrische Kunst schon da-

mals der Welt geworden wäre, wenn das tapfere Volk der Artevelde, auf welches dereinst Dante und Petrarca bewundernd und hoffnungsvoll geblickt, nicht durch französisch-burgundische Zwingherrschaft in seinem freien Fluge gelähmt worden wäre.[1]) In Florenz wenigstens gedieh die Kunst in der Luft der Volksfreiheit. Nicht an Talent sind die *Masolino* und *Masaccio,* die *Fiesole* und *Ghirlandajo,* die *Fra Filippo* und *Filippino Lippi* ihren nordischen Kollegen überlegen, auch nicht an Innigkeit der Naturauffassung und des religiösen Gefühls, wohl aber erscheinen sie uns bedeutender als Träger eines in's Grosse und Erhabene strebenden öffentlichen Geistes. Und während die flandrische Kunst selbst in der engeren niederdeutschen Heimat zunächst ein fast kümmerliches Dasein fristet, zieht zur selben Zeit der florentiner Kunstgeist mächtige Kreise und breitet sich bald über die ganze italienische Kulturwelt aus.

Lässt sich für die merkwürdig fertige, in gewisser Beziehung nie übertroffene Malkunst der beiden van Eyck kein irgendwie ebenbürtiger Vorgänger nachweisen, so sehen wir nun in Florenz über ein halbes Jahrhundert lang sehr her-

---

[1]) Mehrfach, auch von Crowe und Cavalcaselle, ist das Zusammenschrumpfen der niederländischen Kunst zur Zeit der Frührenaissance auf das Konto der *österreichischen* Herrschaft gesetzt worden; aber man sollte nicht vergessen, dass das Haus Oesterreich doch nur die burgundische Wirthschaft cum beneficio inventarii übernommen hat. Jan van Eyck starb 1440, aber erst 1477 kam Flandern durch Heirat an Oesterreich. Uebrigens fällt das Wirken der Quentin Massys, Gerard David, Patinir und Luk. v. Leyden in die Jugendzeit Karl's V.

vorragende Künstler auf das Ziel: die Erreichung eines *vollendeten malerischen Ausdruckes* für ihren hochentwickelten, vornehm stilisirten Realismus, hinarbeiten. Es wäre falsch, wollte man annehmen, dass eine dem Sinne des Florentiner Quattrocento angemessene malerische Auffassung erst durch die Oeltechnik nach Italien gekommen sei. Man braucht nur die wenigen Bilder, welche die Berliner Gemäldegalerie von *Filippo Lippi*, von *Mantegna, Ghirlandajo* und von dem eigenartig modernen *Sandro Botticelli* besitzt, zu betrachten, um sich schon an diesen, keineswegs den eklatantesten, Beispielen zu überzeugen, wie weit man in Italien zuletzt die spröde Temperatechnik zu malerischen Effekten zu steigern verstanden hatte. Auf den ersten Blick erscheinen uns diese Bilder wie in Oel gemalt, nur etwas kühl im Ton, aber klar in den Lichtern und Tiefen, von strenger aber doch lebensvoller Modellirung, die Luftperspektive ist neben derjenigen der Linien fast schon gewonnen. Sehen wir genauer zu, so erkennen wir, mit welcher unsäglichen Geduld und Sorgfalt jene mässigen Effekte erreicht wurden: Unter der Lupe lösen sich die weichen Uebergänge in Tausende feiner Striche und Punkte auf! Gerade diese Mühsal ist der beste Beweis, dass die malerische Empfindung bereits entwickelt, ja in reicherem Masse vorhanden war, als sie bei der Unbehilflichkeit der Mittel zum Ausdruck kommen konnte. Hier musste die rettende, erlösende Technik erscheinen: die Saat war reif, es fehlten nur die Schnitter.

Die kritische Frage, ob und inwieweit in der Uebergangszeit die Oeltechnik zur Uebermalung von Tempera-

farben angewandt worden, mag hier unerörtert bleiben. [1]) Ich vermuthe, dass das oft genug vorgekommen ist. Gibt doch schon Cennino Cennini zu Ende des 14. Jahrhunderts Anweisungen, wie man sammt- und pelzartige Stoffe durch Oellasuren (auf Tempera) naturwahr darstellen könne. Für die ausgesprochene Vermuthung sei beispielsweise auf drei Temperabilder des Florentiners Domenico Ghirlandajo in der Münchener Pinakothek, die um 2480—90 entstanden sein mögen — Nr. 1011—13 des Katalogs — hingewiesen. Der grüne Mantel z. B. auf Nr. 1012 ist ganz zweifellos in Oel gemalt. Derartige Verwendungen des Oels über und neben Tempera scheinen in Venedig weniger vorgekommen zu sein, als an anderen Orten, wie insbesondere Florenz, wo man nicht sofort in den Vollbesitz der flandrischen Technik kam.

In unserer Zeit der internationalen Kunstausstellungen erscheint es uns kaum begreiflich, wie die nach körperhafter Modellirung strebenden italienischen Meister ein halbes Jahr-

[1]) Einige meinen, dass in Florenz schon seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts selbständige aber wenig befriedigende Versuche in Oelmalerei (auch auf Wandmalerei angewandt) gemacht worden seien. Andere glauben, dass den Florentinern das flandrische Verfahren zwar frühzeitig, aber unvollkommen bekannt geworden. Gewiss ist aber, dass sehr bedeutende Florentiner Maler die Oeltechnik so lange ablehnten, bis sie in Venedig in ihrer ganzen Vollendung gewürdigt ward. Vergleiche über diese Frage und über die Künstler, die als früheste Oelmaler in Florenz genannt werden, Crowe und Cavalcaselle: Gesch. d. altniederl. Malerei (Springer) S. 510 ff. und Gesch. d. italien. Malerei (Jordan) die Abschnitte über Piero della Francesca, Pietro Perugino u. A.

hundert hindurch ohne sichere Kenntniss der flandrischen Malweise bleiben konnten. Der Vermittler war Antonello da Messina, der um 1465 in Neapel ein im Besitze des Königs Alfons befindliches Gemälde Jan van Eyck's gesehen haben, und davon so begeistert gewesen sein soll, dass er sich selbst nach Flandern aufmachte und (vielleicht bei Rogier van der Weyden) die Oelmalerei studirte, und zwar gründlich studirte. Antonello's erhaltene Gemälde, namentlich einige Porträts (das schönste im Louvre) zeigen in der That den Vollbesitz der flandrischen Technik. In dem farbenlustigen Venedig, wo er sich bald nach 1470 niedergelassen, fand die neue Malweise rasch Eingang: bei Gentile und Giovanni Bellini, Vivarini, Carpaccio u. A. Um die Wende des Jahrhunderts aber ist sie Gemeingut der italienischen Maler; ja, die nun beginnende sogenannte »Blüthezeit« der italienischen Malerei ist ohne die flandrische Malweise undenkbar.

Auf dem Worte »Malweise« mag der Nachdruck liegen. Denn allerdings war es im Anfang nicht blos die Mischung der Farben in Oel, sondern ebenso die geschickte Benutzung des weissen Kreidegrundes, welche der italienischen Malerei, koloristisch und technisch genommen, so sehr zu Statten kam.[1]) Es muss dies betont werden, da selbst das gebildete

[1]) Ein besonders drastisches Beispiel auf einem Bilde von Perugino (Nr. 1035 der k. Aelteren Pinakothek in München), wo unter einem breit angelegten, rötlichgelben Gewand der Kreidegrund mit allen Strichen der Vorzeichnung deutlich hervorleuchtet. Noch auffallender an dem im Vordergrund dieses Bildes liegend dargestellten

Publikum vielfach die irrige Meinung hegt, die grossen Italiener jener Zeit seien lichtscheue Dunkelmänner gewesen, ein Irrthum, der wohl hauptsächlich dem heutigen Zustande der meisten ihrer erhaltenen Bilder zuzuschreiben ist. In manchen Galerien, so in Florenz, Paris, hängen diese Bilder meist da, als hätten sie eben erst eine künstliche Räucherung im Schornstein durchgemacht: auf dem ohnehin stark vergilbten Firniss sitzt eine dicke Kruste von Russ- und Staubatomen. Dieser, das wahre Gesicht der alten Meister entstellende Ueberzug wäre in den meisten Fällen, falls nur die Bilder sonst »gesund« sind, leicht zu entfernen [1]), ja für ihre Erhaltung wäre das sogar nützlich; statt dessen konservirt man ängstlich die lügnerische Patina, ja noch mehr: Tausende von schmutzgetreuen Kopien verbreiten und bestärken den

---

Jesuskind. Auch in der Berliner Galerie fehlt es nicht an derlei Beispielen, die der Besucher selbst entdecken möge.

[1]) Unter einem »gesunden« alten Bilde versteht man ein solches, dessen Grund und Farbenbestand weder durch klimatische Einflüsse, noch durch schlechte Behandlung, Reinigung etc. angegriffen ist. Die Entfernung des Schmutzes geschieht durch sorgfältiges Waschen mit Seife, den vergilbten Firniss kann man auf trockenem Wege durch Verreiben mit feiner Asche, oder auf nassem Wege durch eine Spirituslösung (je $^1/_3$ Weingeist, Terpentinöl und Leinöl) oder dergl. entfernen. Da aber bei solcher Reinigung sehr leicht nicht nur der alte Firniss, sondern auch feine Lasuren der Malerei selbst mit weggehen, so ist vor der Vornahme solcher »Restaurationen« durch Laien zu warnen. Schwieriger sind natürlich die Fälle, wo Theile des Bildes zerstört oder durch falsche Hände übermalt sind. Ein schlechter Restaurator kann in einem Jahre mehr verderben, als zehn tüchtige Maler in zehn Jahren gut gemacht haben.

Irrthum, dass die Alten eine so närrische Vorliebe für braune Sauce gehabt haben. Ist aber der Schleier entfernt, so lachen uns lichtblauer Himmel und helle, zarte Fleischtöne entgegen, und wir sehen zu unserer Ueberraschung, dass die »braunen« Italiener bei aller Grandezza, bei allem Formalismus doch grosse Freunde der Natur und ihres bezaubernden Lichtes waren. Nun erst staunen wir über den Reichthum ihrer farbigen Modellirung. Angesichts mancher Bilder der goldenen Frühzeit, 1470 bis 1510, auch der ersten Arbeiten Rafaels, denken wir unwillkürlich an eine altitalienische Vorschrift: der Maler solle sich in einem geschlossenen Hofe unter einem schützenden Zeltdach an die Arbeit machen, sein Modell aber so setzen, dass es unter freiem Himmel sei. Das Modell also plein air, das Gemälde beschattet — die Pleinair-Malerei in der höchsten Potenz!

Sind nun auch die Ausdrücke »ammorbidare« (die Töne verschmelzen) und »sfumare, sfumato« (in rauchartigen Tönen malen) in der italienischen Malersprache älteren Datums, so verdankt das eigentliche »Helldunkel« seine brillante Ausbildung auf italienischem Boden doch erst der Oeltechnik. Die ersten Venezianer darin übertreffend, ging der gewaltige *Lionardo da Vinci* vor, der die neue Technik sogar auf Wandgemälde anwandte, ein fataler Umstand, der wohl die Zerstörungen an seinem »Mailänder Abendmahl« mit herbeigeführt haben mag. (Auch *Seb. del Piombo* war für die Wandmalerei in Oel sehr eingenommen und verfeindete sich deshalb mit *Michel-Angelo*.) Dagegen ist Lionardo's Mona Lisi oder Joconda (jetzt im Louvre) ein wahrer Triumph

des feinsten »sfumato«. Der liebenswürdige *Andrea del Sarto* aber ist geradezu der Begründer der rosigen Holdseligkeit in Clair-obscur; vielleicht mehr als alle Anderen hat er gezeigt, zu welcher Innigkeit eines durchaus italienischen farbigen Vortrags sich die nordische Malweise eignet.

Aber gerade in dem über das Natürliche hinausgehenden Kultus der weichen Uebergänge und des frappanten Gegensatzes zwischen Hell und Dunkel, d. h. in der *starken Uebertreibung der stereoskopischen Effekte* lag eine Gefahr für die im Süden mit so viel Genialität erfasste flandrische Technik. Nach kaum 20—30jähriger Blüthe derselben sehen wir die italienischen Maler andere Wege gehen: das Verfahren wird ihnen zu mühsam und langweilig, sie geben die zarten Lasuren mehr und mehr auf und werden pastos, nicht blos in den Tiefen, sondern auch in den Lichtern. Die Wendung lässt sich sogar bei ein und demselben Meister verfolgen: man vergleiche z. B. in der Münchener Pinakothek die beiden Madonnen *Rafaels:* die Madonna Tempi aus der Florentiner und die Madonna della Tenda aus der römischen Periode des Meisters. Zwischen beiden Arbeiten liegt ein Zeitraum von nicht ganz einem Jahrzehnt, und doch welcher Unterschied in der Technik! Dort noch die sorgliche Bescheidenheit und Feinheit des Vortrags, die wir u. A. aus seinem Sposalizio in der Mailänder Brera kennen, — in der Madonna della Tenda aber schon der »vielbeschäftigte« Meister, der sich mit den umständlichen Praktiken der Niederländer nicht mehr aufhalten konnte oder wollte. *Rafael* starb 1520, nur 37 Jahre alt; hätte er das Alter des sechs Jahre vor

ihm geborenen *Tizian* erreicht, so würden wir wohl auch an ihm noch manche Wandlungen erfahren haben.

I. Tizian und die Späteren.

Es würde hier zu weit führen, die Geschichte der italienischen Maltechnik in's Einzelne zu verfolgen. Von besonderem Interesse wäre dies bei den Venezianer Meistern seit *Ant. da Messina* und den beiden *Bellini*. Denn in Venedig hat sich seit dem Ende des 15. bis in's vorige Jahrhundert recht eigentlich das Leben der italienischen Farbenherrlichkeit von der Wiege bis zum Grabe abgespielt. Standen die oben genannten Meister bezüglich ihrer Malweise, unbeschadet ihrer sonstigen Eigenart, ganz und gar auf »flandrischem« Boden, so können wir schon bei ihren ersten Nachfolgern, dem »grossen« *Giorgio (Giorgione)*, bei *Palma Vecchio* und *Lorenzo Lotto* — auch bei dem Parmesaner *Correggio* — den beginnenden malerischen Stil des 16. Jahrhunderts konstatiren, der dann in *»Tizian dem Grössten«* seinen Vertreter par excellence findet. Tizian hat wohl nie flandrisch im strengen Sinne des Wortes gemalt; aber wie bei *Giorgione* und *Palma Vecchio*, so ist auch bei ihm in seiner ersten Periode der Farbenauftrag noch dünnflüssig, weich, decent, er malt noch in Tönen, wenn auch schon stellenweise pastos [1]), und erst

---

[1]) Ueber Tizian's *früheste* Malweise sagen Crowe und Cavalcaselle (»Tizian«, deutsche Ausgabe von Jordan) mit Hinblick auf die, vielleicht noch *vor* 1500 gemalte »Kleine Madonna« des Belvedère zu Wien: »Wir sehen uns einem Stile gegenüber, der in die Kunst-

allmälig schreitet er in der Emanzipation von der alten Tradition weiter fort, bis zur unbedingten Herrschaft des Pinsels und zur souveränen Gleichgiltigkeit gegen den emaillirten Kreidegrund.

Giorgione, der zweite und einflussreichere Lehrer Tizian's, der gewissermassen den Uebergang von der älteren (Bellinischen) zur neueren (Tizian'schen) Malweise repräsentirt, soll gesagt haben, »Tizian sei schon im Mutterschoosse ein Maler gewesen«. Von der grossen Meinung, die man von dem Malerfürsten schon zu seinen Lebzeiten — etwa 20 Jahre vor seinem Tode — hatte, gibt ein berühmter Zeitgenosse [1]) Zeugniss: » . . Ja, nur Tizian allein gebührt der Ruhm eines

---

weise der Venezianer des 15. Jahrhunderts zurückführt, ohne uns einen bestimmten Maler jener Periode in's Gedächtniss zu rufen. Er erinnert an Bellini, an Carpaccio und Palma Vecchio, der allgemeine Eindruck, den er hervorbringt, ist aber der einer schon ziemlich selbständigen, wenn auch noch jugendlichen malerischen Originalarbeit. . . Er kopirt mit geduldiger Treue Zufälligkeiten in Gewebe und Muster der Stoffe, zeichnet und entwickelt die Fleischformen mit sicherem Blick für die Bewegung, . . und gibt der Oberfläche eine Glätte, welche viel Uebung im Kampfe mit den technischen Schwierigkeiten bekundet. . . Die Sauberkeit und Reinheit des Umrisses und der Oberfläche scheinen von Bellini herzustammen, die Glätte und perlartige Blüthe des Ganzen ist anscheinend ein Erbtheil von Palma. Noch lässt sich aber kein Versuch entdecken, durch Verschiedenheiten der Striche und der Durcharbeitung das Fleisch, die Kleidung und den Boden zu unterscheiden«.

[1]) *Lodovico Dolce* in seinem »Aretino, oder Dialog über Malerei«, nach der Ausgabe von 1557 in's Deutsche übersetzt von Cajetan Cerri. (Wien, 1871; Quellenschriften für Kunstgeschichte, Band II.)

wahrhaft vollendeten Kolorits; ein Ruhm, der selbst im Alterthume keinem Einzigen erreichbar ward, der aber ganz sicher allen Neueren mehr oder weniger abgesprochen werden muss. Denn er allein geht gleichen Schritt mit der Natur, so dass jede seiner Gestalten voll Bewegung, lebenstreu und förmlich greifbar ist. Tizian bietet in seinen Schöpfungen keine überflüssigen Kunststücke, wohl aber eine entsprechende Charakteristik der Farbentöne; keine affektirten Ausschmückungen, wohl aber die Würde eines Meisters; keine Härte, wohl aber das Zarte und Weiche der Natur, In seinen Werken *kämpfen und scherzen die Lichter stets mit den Schatten*, und sie nehmen ab und verlieren sich genau in derselben Weise, wie dies in der Natur der Fall zu sein pflegt«.

Bei Tizian ist nun dieses Abnehmen und Sichverlieren der Lichter und Schatten nicht mehr das starke »Sfumato« Lionardo's und Andrea del Sarto's, vielmehr ist die ganze Malerei in einen allgemeinen Ton gesetzt, der zwar die einzelnen Figuren lebendig hervortreten lässt, aber das Ganze wie mit einem magischen Zauber zusammenhält; wir meinen das Bild durch eine starke Luftschicht zu sehen. Das Detail der Malerei ist nicht auf die Betrachtung aus allernächster Nähe berechnet; der glatte, emailartige Vortrag ist aufgegeben. Aber das scheinbare Chaos von farbigen Flecken, Pinselstrichen und merkwürdigen Verreibungen gewinnt sofort die denkbar höchste Farbenharmonie, wenn wir das Bild aus der rechten Entfernung betrachten. Was uns vorhin als virtuose Willkür erschien, das bewundern wir nun als Ergebniss der sorgsamsten Ueberlegung und Geschicklichkeit. Alles in

Allem: Ein Sieg höchster Intelligenz über hergebrachte Manieren. *Tizian's* Kunstgeist geht in seiner malerischen Auffassung auf. Für *beide* gelten Burckhardt's (Cicerone) Worte: »Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, dass er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig; allein Keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchslos, mit einem solchen Ausdruck der Nothwendigkeit. In ihm war diese Harmonie eine prästabilirte, um einen philosophischen Terminus in einem besonderen Sinn zu brauchen. Alle äusseren Kunstmittel der Schule besass er wohl in einem besonders hohen Grade, doch erreichen ihn Mehrere im einzelnen Fall. Wesentlicher ist immer seine grosse Auffassung, wie wir sie eben geschildert haben«.

Eine klare Darlegung der Malweise Tizian's geben zu wollen, wäre ein äusserst schwieriges Unternehmen. Zwischen seinen ersten berühmten Meisterwerken, z. B. der »Himmlischen und irdischen Liebe« (Rom, Galerie Borghese), und seiner »Dornenkrönung«, welche die Münchener Pinakothek zu besitzen das Glück hat, liegt ein Zeitraum von gut 70 Jahren! Und in dieser langen Zeit hat der grosse Mann niemals auf seinen Lorbern ausgeruht, ist er immer fortgeschritten, immer jung geblieben, hat er sich immer mehr verfeinert, auch seine Malweise immer mehr durchgeistigt Was das zuerst genannte Werk anbelangt, so sagte mir Franz

Lenbach, der es so schön copirt hat (Galerie Schack), dass es ihm unmöglich gewesen sei, die delikate und complizirte Technik Tizian's genau zu erkennen, geschweige denn sich anzueignen. Solche »Unnachahmlichkeit« bildet in der That einen hervorstechenden Charakterzug seiner Malweise. Dennoch lässt sich vielleicht Etwas festhalten, was dem Verständniss seines Vortrags zur Richtschnur dienen kann: Tizian's Werke, namentlich die späteren, haben einen gewissen perlmutterartigen, kühlen Ton, der aber gleichwohl mysteriös warm erleuchtet ist.

Es scheint nun, dass dieses warme Leuchten aus der Tiefe kommt, während die dünn und mit grosser Beweglichkeit aufgetragenen Lokalfarben die kühle Stimmung abgeben. Auf dem in Lenbach's Besitz befindlichen, nicht ganz vollendeten Tizian'schen Porträt Philipps II. (siehe »Cicerone der Münch. Pinak.« S. 87), aber auch auf Bildern der Berliner Gemäldegalerie lässt sich denn auch erkennen, dass der Meister den, auf der Leinwand nur schwach aufgetragenen und daher nicht geglätteten, weissen Kreidegrund zunächst mit einer *sehr dünnen hellrothen Lasur* übergangen hat. Auf dieser warmen, fast feurigen Lasur entstand dann das eigentliche Farbengedicht — das Spiel der »kämpfenden und scherzenden Lichter und Schatten«, hier durchsichtig, dort deckend, scheinbar leicht hingeworfen und doch auf das Allerfeinste erwogen. Wenn das richtig ist[1]), so haben wir also bei

[1]) Diese Ansicht stützt sich theils auf die Untersuchung leicht mit Deckfarben angewischter Stellen durch die Lupe, theils auf folgende Beobachtung: Tizianische Leinwandbilder lassen, gegen das Sonnen-

Tizian den umgekehrten Fall wie bei den Niederdeutschen: während bei den letzteren der *Grund* kühl (weiss, bei den Späteren wie Rubens oft, bei van Dyck fast immer perlmuttergrau) ist und die Wärme vorwiegend durch die Uebermalung erreicht wird, lässt Tizian die Wärme von unten — wie das Blut unter der Haut — auf die kühlere Uebermalung wirken. Im einen wie im anderen Falle kommt selbstverständlich alles auf die Geschicklichkeit an. Dass die Tizian'sche Weise dem »Farbendichter« grössere Freiheit gestattet, ist erklärlich; wenn Rubens, dem sie sehr wohl bekannt sein musste, dennoch bei der alten Gepflogenheit seiner Landsleute blieb, so mögen es vorwiegend Rücksichten auf die Haltbarkeit der Stimmung gewesen sein, da die Farbengebungen eines Gemäldes um so mehr vor Veränderungen gesichert sind, je unmittelbarer sie mit dem weissen Grunde in Verbindung stehen, und je haltbarer der weisse Grund selbst ist.

Die neue »liberale« Malweise hatte freilich, zumal in der Hand eines Titanen, wie *Tizian*, grosse Vortheile gegenüber der alten »konservativen«. Wer auf gut flandrisch schafft, der muss schon vor Beginn der Arbeit ganz genau

---

licht gehalten, an wenig pastosen Stellen in der Regel einen rothen Schein erkennen. Das letztere kann aber freilich auch eine Folge der Verschmelzung des dünnen Kreidegrundes mit dem Oel sein. Wir hätten in diesem Falle ein »trübes Medium«, das gegen die Sonne gehalten, roth erscheint, ähnlich wie die tiefe Atmosphäre bei Sonnenauf- und Untergang oder ein gegen die Sonne gehaltenes geschwärztes Glas vorwiegend nur die rothen Strahlen durchlässt.

wissen, was er malen will und — wird. Zeichnung und Farbengebung müssen schon vorher klar und deutlich vor seiner Seele stehen; da gibt's kein Schwanken, kein Aendern, so wenig wie beim Bildhauer, wenn er einmal anfängt, den Marmorblock zu punktiren. Der Flandrer arbeitet seine Gestalten gewissermassen aus dem weissen Grunde farbig-reliefartig heraus, während der spätere Italiener, unbekümmert um den Grund, so lange pastose Striche und Schichten übereinander häuft, bis das Bild ihm genügt. Ohne ein positives und sicheres »Können« ist im ersteren Falle überhaupt nichts zu erwarten — wogegen im letzteren Falle schon glückliche Begabung allein zu interessanten Leistungen befähigt. Musste im ersteren Falle eine lange Lehr- und Gehilfenzeit der Meisterschaft vorausgehen, so begünstigt die italienische Malweise in *gewissem* Sinne den Dilettantismus. Diese Gefahr ward schon zu Tizian's Zeiten erkannt; in Dolce's »Aretino« wird erzählt, dass, nachdem sich der Neid gelegt und man in Venedig die neue Tizian'sche Malweise zu bewundern begonnen hatte, »sich alle Maler darauf verlegten, dieselbe nachzuahmen, *aber, da sie nicht auf der Höhe standen, auf allerlei Irrwege geriethen«*. Hier sehen wir also einen ähnlich verhängnissvollen Einfluss wie bei *Michelangelo,* der seinerseits durch seine bestrickenden, kraftstrotzenden Gebilde auf dem Gebiet des Formalismus, der Komposition und Phantasieperspektive dieselbe Revolution hervorbrachte, wie gleichzeitig Tizian auf dem Gebiete des malerischen Vortrags. In den Händen grosser Meister freilich, wie *Bordone, Tintoretto* und *Paolo Veronese* ward die »freie« Maltechnik

zum gefügigen Werkzeug raschlebiger genialer Bravour und ermöglichte zugleich die höchste quantitative Fruchtbarkeit.

In der That ist denn auch die grössere Nachfrage nach Bildern, nach kirchlichen wie profanen, das Schwelgen in gemalten Dekorationen, namentlich die Pflege des Porträts bestimmend für die Wandlungen der italienischen Technik gewesen. Es musste viel und rasch gemalt werden, daher trat auch schon bald an die Stelle der mühsamer herzustellenden und sorgfältiger zu grundirenden Holztafeln die Leinwand. In Venedig wurden zwar schon von den *Bellini's* grosse Wandbilder auf Leinwand gemalt, aber damals mehr aus dem Grunde, weil das Klima der Lagunenstadt der Frescomalerei nicht günstig ist. *Tizian* dagegen hat, namentlich in seiner späteren Zeit, sogar die Textur des groben Hanfgewebes in sein malerisches Kalkül einbezogen, da die über die ganze Fläche unregelmässig verbreiteten Knötchen dem pastosen Farbenauftrag noch mehr Leben gaben, den Spuren der »geistreichen« Pinselführung noch andere zufällig bewegliche Elemente hinzufügten, das stereoskopische Schummern glaubhafter machten.[1]) Namentlich für Bilder, die nicht aus nächster Nähe betrachtet werden sollen, waren

---

[1]) Es erscheint zweifellos, dass *Tizian* selbst — namentlich in seiner späteren Zeit — der Leinwand den Vorzug vor der Holztafel gegeben hat. Die Bilder der Münchener Pinakothek sind ausnahmslos auf Leinwand gemalt, ebenso die beiden Porträts in Lenbach's Besitz. Selbst kleinere Bilder malte er schon in seiner Jugendzeit auf Leinwand, so z. B. den »Zinsgroschen« (Dresden); die »kleine Madonna« zu Wien ist allerdings auf Holz, und merkwürdiger Weise auch die

und sind derlei Effekte von Wichtigkeit; bei gewissen Entfernungen ist eine breitere Charakterisirung für unser Auge überzeugender, als die ängstlich-richtige Wiedergabe bis auf's Kleinste.

Wirkte somit die Grossräumigkeit des italienischen Bau- und Wohngeistes unmittelbar auf das Format und die Textur der Malerei ein, so war auch die farbige Richtung der Dekoration wesentlich mitbestimmend. Auf dunklem Hintergrunde hebt sich alles Bemerkenswerthe besser ab. Die farbigen Autoritäten dieses Grundes aber waren im 16. Jahrhundert jenseits der Alpen das gesättigte Braun des Nussbaumholzes und das Roth des Damastes und Goldbrokates, oder aber die Dämmerung der von Farben strotzenden Barockaltäre. Sollten die gemalten Bilder in solchen Stimmungen obsiegen. so mussten ihre Gestalten auf breitem dunklem Grunde erscheinen, und dieser gemalte Grund musste dunkler sein, als die umgebende Dekoration, während das Bild als solches sich am Besten durch starke Goldumrahmung von der Wand abhob. Auf diese Weise kamen die späteren Italiener immer mehr in die eigentliche »Dunkelmalerei« hinein. Um aber rascher fertig zu werden, fing man gegen das Ende des

---

grosse »Assunta« in der Akademie zu Venedig. Es scheint, als ob die Holztafel nur auf besonderen Wunsch des Bestellers gewählt worden sei. Dass solche Wünsche zu Tizian's ersten Zeiten, wo die Leinwand ausserhalb Venedigs noch als revolutionäre Neuerung erscheinen musste, vielfach geäussert wurden, ist erklärlich; legt doch selbst heute noch der vernünftige Liebhaber auf das Holz grossen Werth!

16. Jahrhunderts damit an, den weissen Kreidegrund, den auch Tizian noch in seinen letzten Werken zum grossen Vortheil derselben beibehalten hatte, ganz wegzulassen und die grosse und die kleine Leinwand mit Bolus zu grundiren. Für den Augenblick war dies sehr angenehm, da der rothe Grund dünneren Farbenauftrag der grossen dunklen Flächen und überhaupt freiere Bewegung in der Anlage gestattete, aber mit der Zeit verlieren die Pasten ihr Feuer, der dunkle Grund schlägt durch und verändert oder verzehrt wohl auch manche Farben.

In diesem Zustande blicken uns die, zum Theil mit erstaunlicher Geschicklichkeit und Bravour gemachten Bilder der späteren Eklektiker, Naturalisten, Manieristen und Schnellmaler an — der *Carracci, Guido Reni, Dominichino, Carlo Dolci, Caravaggio, Salvator Rosa*, und wie sie alle heissen. Stossen wir dennoch bei diesen Späteren auf flandrische Sorgfalt, so handelt es sich nur um Ausnahmen von der Regel. Aber noch einen Trefflichen müssen wir hervorheben: *Tiepolo*, der als unübertroffener Wand- und Plafondmaler den leuchtenden Grund wohl zu schätzen wusste, hat, hierin seinen grossen Venezianer Vorbildern aus der guten Zeit getreu, auch seine Oelbilder meist auf weissen Kreidegrund gemalt. Solche Werke leuchten, so lange die Leinwand hält.

Im Grossen und Ganzen lässt sich sagen, dass die *ober-* und *niederdeutschen* Maler im 15., 16. und 17. Jahrhundert an der flandrischen Malweise festgehalten haben, mit der Massgabe, dass sie sich, namentlich seit der Mitte des

16. Jahrhunderts, nicht nur in den Auffassungen, sondern in der Pinselführung etc. verschiedentlich von Italien beeinflussen liessen; — dass dagegen die Italiener sich der flandrischen Malweise und der durch sie bedingten Intimität des Vortrags kaum ein Menschenalter hindurch, nämlich etwa von 1480—1520, bedient und gegen Ende des 16. Jahrhunderts sogar den alten weissen Malgrund aufgegeben haben. Auch im 16. und 17. Jahrhundert ist der Grundzug der *nordischen* Malweise: liebevolle Sorgfalt, Solidität und Dauerhaftigkeit, möglichste Klarheit in *allen* Partien des Gemäldes, daher auch fortdauernde Werthschätzung des Kreidegrundes und der Holztafel; der Grundzug der *italienischen* Malweise dagegen: virtuose Entwickelung des Sfumato, des Hell- und Ganzdunkels, Bravour im Farbenauftrag, frühzeitige Vernachlässigung der Solidität. Die ganze Gattung des kleinen Genres und der intimen Landschaft blieb den Italienern — grosse (Tizian!) und kleine Ausnahmen abgerechnet — ohnehin fremd; bei ihnen ging Alles mehr in's Grosse, Breite, Festliche, Berauschende, Fürstliche, Vornehme, — ja bei aller Vorliebe für unsere germanischen Kunstauffassungen und Malweisen bin ich so ehrlich zuzugestehen, dass wir uns im »dekorativen Schwung« nicht mit den Italienern messen können. Aber die Heimlichkeit, die Gemüthlichkeit, das Erglühen in Treue und tiefem Sinn! Und was wäre *unser* Cinquecento geworden, wenn die Dürer, Hans Baldung, Schäufelein, Burgkmair und Holbein ihre — Holzschnitte, ich meine ihre in Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen niedergelegten malerischen *Ideen*, hätten »malen« dürfen!

K. Das 17. Jahrhundert.

Die Schönheit der Linien und die Farbenpracht in der dekorativen Malerei hatten im Laufe des 16. Jahrhunderts ihre denkbar grösste Steigerung erfahren. Dennoch war es der Malerei *als besonderer, von den Schwesterkünsten losgelöster Kunst* vorbehalten, neue Bahnen zu beschreiten und in gewissem Sinne noch Höheres zu leisten, so dass wir — ohne dem Ruhme eines van Eyck oder Memlinc, eines Leonardo oder Bellini, eines Dürer oder Holbein, eines Correggio oder Tizian zu nahe zu treten — denen wohl zustimmen können, welche gerade das 17. Jahrhundert das »goldene Zeitalter« der Malerei genannt haben.

Streng genommen freilich ist die Malkunst des 17. Jahrhunderts nichts anderes als eine (sicherlich unabsichtliche) Wiederaufnahme und Weiterbildung der zweihundert Jahre älteren Malkunst der Gebrüder van Eyck. Hier wie dort steht das *strenge, ehrliche Naturstudium* im Vordergrunde, welches zu allen Zeiten (auch schon bei den alten Hellenen einmal) von der Konturzeichnung zur Lichtzeichnung hingeführt hat. Der wesentliche Unterschied zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert liegt nur in der grösseren malerischen Freiheit und Vielseitigkeit, welche sich wohl grossentheils aus den Fortschritten der allgemeinen Kultur, aus der grösseren Beweglichkeit des sozialen Lebens und der freieren Stellung der Künstler erklären, doch aber hauptsächlich in Vervollkommnungen der Technik und der spezifisch-malerischen Auffassung zu suchen sind.

Wie ich schon früher (oben S. LVI) ausgeführt habe, war die Oelmalerei bei ihrer Erfindung und anfänglichen Entwickelung naturgemäss darauf gerichtet gewesen, an die Stelle der umständlichen Tempera- eine duktile *Lasurtechnik* zu setzen. Erst nach und nach entfaltete sich an Stelle oder neben der Lasur eine freiere, sicherere Primamalerei mit pastosen Anlagen, Vertreibungen und breiten »Meisterstrichen« (Tizian!). Zu Anfang des 17. Jahrhunderts stand eine solche freiere Technik zur Verfügung aller bedeutenden Künstlerschulen — der »Akademie« der Carracci zu Bologna so gut, wie der St. Lucas-Gilde zu Antwerpen. Wenn wir auch den alten Streit um Raphael und Michelangelo, »den heiligen Greis« — und ob die Konturzeichnung oder die Farbe (das Licht) das Hauptsächlichste sei, namentlich in den romanischen Ländern sich lange fortspinnen sehen, so ist doch darüber kein Zweifel: die *Maltechnik als solche* war nun *freier* als je und *mehr* als je geeignet, jedem Genie und Talent seine eigenartige Entfaltung zu gestatten. Die Technik war aus dem Bereiche der handwerksmässigen Geschicklichkeit in das Stadium künstlerischer, durchgeistigter Freiheit getreten. Von den hiermit verbundenen Gefahren war bereits die Rede; gerade geniale Leistungen können durch Vernachlässigungen der alten handwerksmässigen Vorsicht den grössten Schaden leiden. Wie anders würden uns heute z. B. die grandiosen Schöpfungen eines *Ribera* ansehen, wenn sie nicht durch den verdammten Bolusgrund um die ursprüngliche Kraft ihrer Farben und die Klarheit ihrer Schatten gekommen wären! [1])

---

[1]) Der grosse Segen eines soliden Malgrundes hat sich neuer-

Wenn wir aber von der Art und Stärke des Farbenauftrags und von der Mitbenutzung des Malgrundes als Leuchtkraft gebenden Mediums ganz absehen, so erscheint die gesammte Gefolgschaft einerseits der italienischen und andrerseits der flandrischen Malweise von einunddemselben Princip beherrscht: *das ist die virtuose Darstellung des Lichtes.* Nicht der begriffene, gewissermassen »anatomisch-abstrakte« Umriss giebt die Grundlage der Malerei, sondern umgekehrt die in ihrer Lichtwirkung realistisch gemalten Flächen ergeben den Umriss, die Zeichnung. Das, was wir gewöhnlich »Coloristik« nennen, d. h. die Vielheit und Lebhaftigkeit der Farben, spielt hierbei zwar eine grosse, aber nicht die hauptsächlichste Rolle. Farbe ist nichts anderes als Licht, es giebt kein Licht ohne Farbe, keine Farbe ohne Licht[1]); indem aber der Maler die verschieden gefärbten Lichter der Natur

---

dings wieder an *Rembrandt's* grosser *»Nachtwache«* im Amsterdamer Reichsmuseum erwiesen. Während man den früheren dunklen, unklaren Zustand des Bildes theils für den ursprünglichen, theils zwar für einen allmählig erst gewordenen, aber inkurablen hielt, haben sich nach der glücklichen Entfernung einer dicken Schmutz- und Firnisskruste ungeahnte Schönheiten entpuppt — das schier undurchdringliche Dunkel des Hintergrundes ist zu einem farbigen, luftigen Helldunkel geworden. An einem Ribera wird die Restaurationskunst wohl vergeblich solche Wunder zu wirken suchen.

[1]) Dieser Satz ist auch für die Praxis und Kunstkennerschaft wichtiger, als bisher gemeinhin angenommen wurde. Die alte Annahme eines physiologisch-wesentlichen Unterschieds zwischen Licht und Farbe beeinträchtigt geradezu die malerische Auffassung der Natur. Vergl. den Abschnitt »Die Farbe« in meinem »Deutschen Zimmer«.

auf einen einfacheren Maassstab bringt, macht er seine Geistesarbeit zugleich verständlicher und interessanter. Selbst ein Grau in Grau oder in einer nicht ganz natürlichen Farbenstimmung gemaltes Bild (van Goijen, Cuyp etc.) kann jenem *Princip* gerecht werden.

Diese grössere Freiheit in der Wahl und Behandlung der Farbenskala — grössere Freiheit sowohl gegenüber den farbenstilistischen, dekorativen Anforderungen, als gegenüber der Natur selbst — ist recht eigentlich eine Errungenschaft des 17. Jahrhunderts. Scheinbar naturwidrig, ist sie doch nur auf dem Grunde intimster Naturstudien — des Lebens und Webens des Lichtes im Luftmeer — erwachsen. Ja man kann wohl im Gegensatze zu dem Formen- und Farbenidealismus des 16. Jahrhunderts von einem subjektiven Lichtidealismus des siebzehnten sprechen. Physiologisch ausgedrückt: die folgerichtige Ausgestaltung der *»stereoskopischen Effekte«*, d. h. der stilistischen Seele des eingerahmten, von der übrigen Dekoration isolirten Bildes.[1])

---

[1]) Der plastische Rahmen hat überhaupt die stilistische Aufgabe, einen höheren Grad von Realismus in der Architektur zu ermöglichen, den Uebergang vom einen zur anderen zu vermitteln. Eine naturalistisch gemalte Wirklichkeit ohne Rahmen würde unser Stilgefühl verletzen — sie würde wie ein Loch in der Wand wirken. Andrerseits hat es auch keinen Sinn, eine stilisirte, nicht realistische Zeichnung oder Malerei, die als blose Flächenbelebung, als integrirender Theil des architektonischen Schmuckes gedacht ist, in einen plastischen, unabhängigen Rahmen einzufassen. Breite, Farbe und Profilirung des Rahmens sollten in richtigem Verhältniss nicht blos zu der Grösse des Bildes, sondern noch mehr zu dem Grade stehen,

Nun kann aber der Maler (wie ich schon oben S. LIX nachgewiesen habe) weder die Natur absolut getreu wiedergeben, noch auch genau so, wie *er subjektiv* sie ansieht, — seine Kunst besteht vielmehr darin, der Darstellung auf der glatten Fläche eine *Uebersetzung* dessen zu verleihen, was er stereoskopisch, wirklich körperlich, weil mit beiden Augen gesehen hat. Dieses »Etwas« wird aber nie etwas Absolutes, Unbestreitbares (wie bei der Photographie), sondern immer etwas Willkürliches, Relatives sein. Das mögen doch Diejenigen bedenken, die an die Möglichkeit eines »einzig wahren Naturalismus« in der Malerei glauben. *Annähernd* »absolut Wahres« könnte nur eine Malerei leisten, die auf die stereoskopischen Effekte gänzlich verzichtete, — die uns die Natur zwar mit raffinirter Wiedergabe aller Lichtwerthe, aber *einäugig* gesehen vorzuführen suchte; Versuche, welchen wir in der That bei einigen der modernsten französischen Naturalisten zu begegnen meinen, die aber doch unmöglich befriedigend wirken und allgemein massgebend sein können.

Wir sollten also bei Betrachtung der Werke eines eigenartigen Malers uns nicht sowohl sagen: »*So und nicht anders hat er die Natur angesehen*« (denn wahrscheinlich hat er sie optisch nicht viel anders gesehen als wir!), — sondern wir sollten uns über das Prinzip und die Manier klar zu werden suchen, die er *zur Erreichung stereoskopischer Effekte* angewandt hat. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet gewinnt die Geschichte der Malerei im 17. Jahrhundert vielseitigstes Leben,

---

in welchem der Realismus der Darstellung sich von dem Stil der umgebenden Dekoration entfernt.

und namentlich werden wir dem *Künstler* als solchem auf diesem Wege eher gerecht, als wenn wir immer nur, wie es so oft geschieht, nach der absoluten Naturwahrheit fragen. Welch eine reiche Skala von Ausdrucksweisen, wenn wir so die grossen Meister mehr als Interpreten der Natur und als »maltechnische Erfinder« betrachten! Welch eine fast unzählbare Reihe von originellen Charakteren tritt uns in diesem 17. Jahrhundert entgegen!

Wenn wir bei Ribera, Rembrandt u. A. dem Bestreben begegnen, höchste Lichtwirkung durch breite Dunkelheit des Hintergrundes zu verstärken; wenn bei dem Einen dieser Grund oft als undurchdringliche Finsterniss, bei dem Andern als ein mannigfaltig abgetöntes, überall durchsichtiges Helldunkel erscheint, so suchen wieder Andere ihre Stärke in Wiedergabe vielseitiger Reflexlichter, allseitiger »Lichtumflossenheit«, in der Darstellung »farbiger Schatten«, tiefer Luftschichten, körperlicher Transparenz. Dass die täuschende Wiedergabe von Stoffen (Metall, Glas, Sammet, Plüsch, Leder, Seide, Atlas etc.) von Einzelnen nun bis zum non plus ultra getrieben wird, versteht sich fast von selbst. Das 17. Jahrhundert ist das Zeitalter der Lichtperspektive. Man beachte aber bei Jedem die besondere Art von technischer Geschicklichkeit, womit die verschiedenen Effekte erreicht sind, bei den Holländern namentlich die Durchsichtigkeit der Schattenpartien und Hintergründe in geschlossenen Räumen, die wir uns ohne Lasuren und Kreidegrund kaum erklären können. Die heute noch vielfach verbreitete Meinung, dass Rembrandt u. A. absichtlich falsche, gelblich und bräunlich angekränkelte

Lokalfarben angewandt hätten, ist gänzlich falsch. Zu diesem Irrthum verleitet der unter den Händen geschickter Restauratoren mehr und mehr schwindende, mehrfach besprochene »Galerieton«. Aber selbst wenn dieser entfernt ist, haben wir kaum die ursprüngliche Frische vor uns, da eine gewisse Patina — hervorgebracht durch Millionen, mit blosem Auge kaum sichtbare Risse und Sprünge — nicht mehr entfernt werden kann. Selbst bei sorgfältig restaurirten Bildern dürfen wir uns daher einen erhöhten Lichterglanz hinzudenken, wodurch die farbige Mannigfaltigkeit unserer Galerien wenigstens in der Phantasie eine grössere wird.

Dennoch lassen sich fast für alle gewisse gemeinsame Momente und Motive feststellen. Zunächst das Prinzip der Helligkeit im Mittelpunkt; unendlich verschieden sind sie nur in der Weise, wie sich das höchste Licht ins Helldunkel und Ganzdunkel verliert. Auch der Entwickelungsgang der einzelnen Künstler hat etwas Gemeinsames.

War Tizian, dessen Jugendarbeiten noch in die raffaelsche Periode fallen und von der Konturzeichnung und dem »Sfumato« wesentlich beeinflusst sind, erst in seiner späteren Entwicklung zum Propheten des neuen Princips geworden, so konnten seine Nachfolger sofort beim Beginn ihrer Malerlaufbahn mit demselben rechnen. Bei Vielen, ja den Meisten lässt sich nun folgender Entwickelungsgang verfolgen: Zuerst zeichnen sie in starker Uebertreibung die Lichter und Schatten pastos, hart und fest, und nur allmählig kommen sie, manche erst in späterem Alter, zur Verfeinerung und Veredelung der Manier; die Pinselführung wird immer sicherer,

leichter und lockerer. Schon Rubens hat diesen Entwicklungsgang durchgemacht. Nur darf man bei ihm wie bei Anderen die Verfeinerung nicht *äusserlich* nach der Breite und Kraft des Vortrages beurtheilen. Im Gegentheil, die Hervorragendsten (z. B. auch Frans Hals) zeigen in ihrer Jugend eine eher sorgfältig abgerundete, vertriebene Farbengebung, während spätere Arbeiten durch flottere, breitere, oft geradezu kühne Strichlagen gekennzeichnet sind. Die Werthschätzung der Manier darf nicht nach der Zahl und Breite der Striche, sondern nur nach der künstlerischen Freiheit und der Herrschaft über die Natur fragen, von der das Werk Zeugniss ablegt; selbst eine anscheinend skizzenhafte Ausführung kann das Entzücken des Kenners hervorrufen.

Aber nicht blos der Geist und die Geschicklichkeit der Pinselführung sind es, welche die Manier eines Meisters ausmachen, kaum minder wichtig ist ja seine Art, die Farben und Stimmungen der Wirklichkeit in »malerische Lichtwerthe« zu übersetzen. Auch in dieser Beziehung können wir bei einunddenselben Meistern interessante Wandlungen verfolgen. Und zwar bewegen sich diese Wandlungen meist in der Richtung der Vereinfachung: in dem Maasse, wie die Hand leichter und sicherer wird, pflegen auch die Lichtwirkungen luftiger und duftiger zu werden; an die Stelle greller, auffallender Farbenkontraste und überwarmer Stimmungen treten kühlere, vornehmere Töne; die Uebertreibung der »stereoskopischen Effekte« weicht einer feiner berechneten Zusammenfassung.

Neben diesen beiden Hauptfaktoren der Malkunst —

der Pinsel- und Lichttechnik, d. h. den Bedingungen des »Könnens« — haben alle anderen Kriterien eine mehr kultur- als kunstgeschichtliche Bedeutung. Der gute Geschmack, der ja zum grossen Theile von der herrschenden Mode und Sitte abhängt, die Wahl der Stoffe, die dekorativen Bedürfnisse der Kirchen und Paläste, Legende und Allegorie, Poesie und Anmuth, die Verwerthung des Nackten und der Landschaft, das Format der Bilder und der Maassstab des Figürlichen, — das alles sind Dinge, in denen sich der Künstler des 17. Jahrhunderts noch mehr nach den Wünschen der Besteller und Käufer richten musste, als der Künstler unserer Zeit. Dank den grossen Ausstellungen sind die Maler unserer Tage freier, als die Alten; sie reissen das Publikum mit sich fort. Und während wir heute einen mehr internationalen Markt haben, mussten sich die Alten mit den Neigungen abgeschlossener nationaler Kreise abfinden, woraus sich nicht nur die äusserliche Eigenart z. B. der alten Holländer, Franzosen und Spanier, sondern auch das Zurückbleiben der Deutschen und der Italiener im 17. Jahrhundert erklärt. Auch der Eklekticismus (die Anlehnung an ältere Vorbilder), woran namentlich die Italiener schwer zu leiden hatten, ist wohl mehr auf Rechnung der Besteller als der Künstler zu setzen.

Versuchen wir aber, alle diese äusseren Existenzbedingungen und Lebensäusserungen von dem eigentlichen Kern, der *malerischen Tendenz*, zu scheiden, so finden wir, dass das 17. Jahrhundert mit seinen zahlreichen Individualitäten und Manieren fast alle Möglichkeiten des Naturstudiums, der Technik und Lichtwirkung erschöpft, und dass kaum *eine*

spätere Richtung existirt, welche nicht im 17. Jahrhundert ihre Vorbildung oder doch Andeutung erfahren hätte. Auch innerhalb der einzelnen Nationen treten uns die denkbar verschiedensten Individualitäten entgegen, so dass es uns oft schwer wird, bei dem vielmissbrauchten Worte der »nationalen Schule« uns etwas Vernünftiges zu denken. Oder wer vermöchte z. B. die Namen *Ribera, Velazquez*[1]*), Murillo* in Ansehung ihrer Licht- und Maltechnik in einem Athem zu nennen, nur weil sie alle drei Spanier waren? Und hat der Gewaltigste von allen, *Rembrandt,* viel mehr als die Abstammung gemein mit einem *Frans Hals, Ruisdael, Hobbema, Pieter de Hoogh, Terborch* oder *Brouwer?*

Es würde uns zu weit führen, wollten wir hier die spezielle Maltechnik auch nur der Hauptmatadoren des 17. Jahrhunderts näher beschreiben. Der geneigte Leser möge selbst, die Lupe in der Hand, an dieses Werk gehen. Freilich, um einen Velazquez recht kennen zu lernen, müsste er auch nach Madrid, einem Rembrandt zu Liebe müsste er nach Amsterdam und Haag, einem Frans Hals gerecht zu werden nach Haarlem reisen. Nur das Eine will ich hier noch bemerken, nämlich dass eine geschickte Restauration vieler ihrer Meisterwerke uns auch die Lichtmalerei und Solidität der grossen Meister des 17. Jahrhunderts, vor Allen Rembrandt's, in »neuem Lichte« erscheinen lässt. Haben schon die bisherigen Restaurationen in Cassel, München, Amster-

[1]) Seine und seiner Zeitgenossen Würdigung ist uns nun durch das klassische Werk *Carl Justi's* (Velazquez und sein Jahrhundert, Bonn 1888) bedeutend erleichtert.

dam etc. Merkwürdiges, Unerwartetes gezeigt, so wird die Reinigung von Rembrandt's »Anatomie« im Haag einen, wie ich glaube, totalen Umschwung in der Beurtheilung dieses Meisters herbeiführen. Ich bin überzeugt, dass uns die Leiche auf dem Sektionstisch in kühler, silbergrauer, wunderbar natürlicher Färbung erscheinen wird, die der vielgepriesenen spanischen »morgue« des Velazquez in nichts nachsteht. Wir werden ja sehen!

L. Das 18. Jahrhundert.

Das vorige, 18. Jahrhundert (bald werden wir unter dem »vorigen« das 19. verstehen!) ist auch bezüglich der Technik nicht so übel, wie man vielfach ausgesprengt hat. Freilich mit der soliden Grundirung sieht es meist schlimm genug aus; die Holztafel war nun fast ganz verschwunden und die Leinwand behielt den Bolusgrund, wo nicht schon ein einfacher rother oder brauner Oelfarbenanstrich genügte. Was aber die Malweise selbst anbelangt, so brauchen nur Namen wie *Rigaud* und *Largillières, Watteau, Lancret, Hogarth, Oudry, Greuze, Chardin, Boucher* und *Fragonard* genannt zu werden, um uns daran zu erinnern, dass auch das Jahrhundert des Uebergangs von der Allongeperrücke zum Zopf seine »Maler« gehabt hat. Namentlich die Franzosen trieben in der ersten Hälfte des Säculums einen wahrhaften Kultus mit den Flamändern und Holländern des 17. Jahrhunderts; und während der Sonnengott Louis XIV., als man ihm einen vorzüglichen Brouwer vorstellte, noch die kunstfreundliche Aeusserung

gethan hatte: »Otez moi ces magots«, — haben neben anderen auch die niederländischen Bauernbilder im Frankreich des Louis XV. durch Kupferstiche und Gobelins ihre Verherrlichung gefunden. *Rembrandt* ward zu seinen Lebzeiten weder so hoch geschätzt noch so gut kopirt, wie im 18. Jahrhundert.

Es klingt vielleicht übertrieben, aber es ist doch viel Wahres daran, wenn ich von einem durch den sinnlichen Parfüm des Rococo geleiteten »Eklekticismus der Niederländerei« spreche. *Watteau* war in seiner Malweise stark durch Rubens beeinflusst, während Andere freilich sich mit Adriaen van der Werff begnügten. Bei *Watteau* und *Lancret* finden wir sogar sehr häufig den guten Kreidegrund und die Holztafel. Eigentlich italienische Einflüsse kamen mehr in der Wandmalerei (nun wenig mehr im Freien al fresco, sondern meist als innere und Plafondmalerei al secco) und bei der oft fabrikmässigen Herstellung grosser Dekorationsbilder, namentlich von Fürstenporträts in Oel, zur Geltung. Aber auch hier war die Dunkelheit nicht das herrschende Prinzip. Von dem unvergleichlichen Hellmaler *Tiepolo* war schon die Rede; auch *Canaletto* war ein in seiner Art trefflicher Maler. Und wie brillant schliesst das Jahrhundert mit den eleganten Engländern *Reynolds, Gainsborough* und *Lawrence* und dem geistreichen Spanier *Goya* ab, denen wir die Deutschen *Rugendas, Beich, Denner, Tischbein, Vogel, Dietrich, Raphael Mengs, Graf* und *Edlinger,* endlich die liebenswürdige *Angelica Kauffmann* an die Seite stellen dürfen.

Das 18. Jahrhundert hat uns zwar keine wesentliche Bereicherung der alten Oeltechniken, wohl aber neue maler-

ische Auffassungen gebracht, deren künstlerischen Werth und stilistische Berechtigung man erst jetzt wieder zu würdigen angefangen hat. Der Grundcharakter dieser, selbst einer gewissen Mannigfaltigkeit nicht entbehrenden Auffassungen war Licht, Heiterkeit, Sinnenlust und eine gewisse graziöse, gezierte Natürlichkeit. Die Maler entlehnten ihre Stimmungen den Farben und dem Leben der Schmetterlinge, die nur das Süsse lieben. Vielfach herrschen, den farbigen Autoritäten der Innendekoration entsprechend, die Isochromie und starke Mischungen mit neutralfarbigem Lichte (Weiss) auch in der Oelmalerei vor, und oft werden solche Abtönungen mit bewunderungswürdigem Geschmack durchgeführt; aber auch an tiefen und gesättigten Stimmungen fehlt es nicht. Das Naturstudium ward keineswegs vernachlässigt, wenn es auch dem Geschmacke und der Mode der Zeit sich leichtlebig anbequemte. Wie bedeutend der malerische Sinn des Jahrhunderts war, beweist die Virtuosität, mit der man eine ziemlich spröde neue Technik — die *Pastellmalerei* — alsbald zur denkbar höchsten Vollendung brachte. Auch die *Porzellanmalerei* (die Figurenbemalung mehr noch als die Flachmalerei), die Miniaturen auf Elfenbein, die Gobelins und die farbigen Drucke von Kupferstichen [1]) bestätigen die hohe Meinung von dem malerischen Talent und Chick der unlängst noch

[1]) Die besten französischen und englischen Farbenkupferstiche sind nicht, wie in der Regel angenommen wird, von verschiedenen Platten gedruckt, sondern es sind einmalige Drucke von einer polychrom eingeriebenen Platte in Schabkunstmanier — also malerische Kunstdrucke im besten Sinne des Wortes.

so sehr missachteten »Zopfzeit«, mit welchem undeutlichen Sammelnamen man die in vieler, namentlich in koloristischer Beziehung so verschiedenen Perioden der Regence, des Louis XV. und Louis XVI. gleichmässig stigmatisirt hat.

M. Das 19. Jahrhundert.

Vor Allem muss betont werden, dass die Malerei *Englands* eine von derjenigen des Kontinents durchaus verschiedene Entwickelung durchgemacht hat. Noch im 17. Jahrhundert war dort von einer eigentlich »nationalen» Kunst nicht die Rede. Wie im 16. Jahrhundert Holbein, so versahen im folgenden niederdeutsche Meister die Aristokratie Englands mit Porträts. Nach van Dyck kamen hauptsächlich der Westphale Peter van der Faes (als Sir Peter Lely) und der Lübecker Gottfr. Kneller (eigentlich Kniller) zu grossen Ehren. Der erste *englische* Maler von grosser Bedeutung war *Hogarth* (1697—1764); nach ihm aber nahm die nationale Kunst der Engländer einen wunderbaren Aufschwung, und zwar in ununterbrochener Folge bis auf unsere Tage. *Wilson* (der »englische Claude Lorrain«), *Reynolds, Gainsborough, Morland, Romney* noch im vorigen Jahrhundert; *Lawrence, Füsely, West, Hoppner, Opie, Old Crome, Stothard* in unser Jahrhundert herüberreichend; dann aber dem letzteren mit ihrem Wirken schon ganz angehörend *Constable* († 1837) und *Turner* († 1851), ferner *Wilkie, Mulready, Callcott, Hilton, Etty, Bonington, Collins, Leslie, Maclise, Landseer;*

endlich in unmittelbarem Anschluss die höchst merkwürdige Schule der Präraphaëliten mit *Hunt, Hughes, Paton, Millais, Rossetti, Brown, Burne Jones, Hook, Linnell* u. s. w.

Bis vor Kurzem war die merkwürdige Entwickelung der englischen Malerei für uns noch ein kunstgeschichtliches Märchen — und sie wird es für Jeden bleiben, der nicht nach London reisen kann, um ihre Werke zu studiren. Denn die Engländer haben alle diese Schätze für sich behalten, da man auf dem Kontinente die rechte Zeit zu Erwerbungen aus Unwissenheit oder Mangel an Kunstenergie versäumt hat.[1]) Es ist keine eigentliche »Schule«, mit der wir es hier zu thun haben, vielmehr eine Reihe unabhängiger, mehr oder weniger origineller, zum Theil äusserst genialer Meister; mehr germanische Kraft, als romanischer Formalismus. Manche gleich ausgezeichnet als Porträtisten und Landschafter, manchmal bizarr, immer interessant. Vor Allem fast ohne Ausnahme Maler, die wirklich *malen* konnten, und die daher selbst auf anscheinend schrullenhaften Abwegen uns Achtung abnöthigen; endlich in ihren gewagtesten Phantasien die leicht erkennbare Grundlage eines ehrlichen, oft bewunderungswürdigen Naturstudiums. Alles in Allem: ein Farbenkonzert, das die Londoner »National Galery« zu einem der originellsten Kunsttempel der Welt stempelt. So war denn England das

---

[1]) Der grosse *Turner* hatte eines seiner interessantesten Bilder »Die Eröffnung der Walhalla« nach München geschickt und dem König Ludwig I. zu einem mässigen Preise anbieten lassen — man soll damals in München über dieses Bild, das dem Künstler unverrichteter Sache zurückgesandt wurde, gelacht haben!

einzige Land, in welchem man in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts das Malen nicht nur nicht verlernt hatte, sondern wo die respektable Routine des vorigen Jahrhunderts eine erhebliche Steigerung, die malerische Auffassung aber eine bedeutende Vertiefung erfuhr.

Auch als malerische Techniker sind diese modernen Engländer äusserst interessant. Während allerdings die älteren wie Reynolds und Gainsborough, trotz ihrer theoretischen Studien nicht immer solid im Grundiren und in den Malmitteln waren, sind namentlich die späteren Arbeiten des Frühlingsmalers Constable, des unheimlich grossartigen Farbendichters Turner und des unvergleichlichen Thierdarstellers Landseer [1]) von bezaubernder, unvergänglicher Jugendfrische.

Zuerst waren es (seit 1855) die Franzosen, welche die moderne englische Malerei »entdeckten«, ohne aber — da sie ihrem inneren Wesen fremd war — über das Stadium der Verwunderung hinauszukommen. Auch auf die übrige europäische Kunst hat sie keinen nennenswerthen Einfluss ausgeübt — es sei denn in dem Ansporn zu einem internationalen Dilettantismus im Aquarelliren, das gleichfalls die

---

[1]) Wie ich nicht verstehe, warum man in Turners letzten, berückenden Farbengedichten (»Ideallandschaften« wäre ein falsches Wort, weil wir damit den Begriff eines faden Formalismus verbinden) die Anzeigen der Verrücktheit und Farbenblindheit hat finden wollen, so begreife ich nicht, wie der Franzose Chesneau die Malweise Landseer's verurtheilen konnte, die ich in ihrer wunderbaren Breite Klarheit und Dünnflüssigkeit nur mit der späteren Technik eines Rubens vergleichen kann.

Engländer seit einem Jahrhundert zu einem wirklichen Kunstzweige erhoben haben.

Wir wenden uns nun zurück zu den alten Emporien der Kunstkultur.

Die Generation, die aus der Wiege der Revolution das Napoleonische Cäsarenthum erwachsen sah, hat auch die Verflüchtigung der letzten wirklich malerischen Auffassungen der Renaissance erlebt. Freilich bei uns in Deutschland mehr und gründlicher, als bei unseren westlichen Nachbarn. Das «Griechenthum«, das als blose Modespielerei bald nach 1760 den eben erst wieder neu erwachten Kultus römischer Ruinen (Piranesi etc.) verdrängte, wurde immer mächtiger; zu Anfang unseres Jahrhunderts war es, ein missverstandenes und missrathenes Kulturgewächs auf fremdem Boden und in fremden Zeiten, zu einer förmlichen Kunstreligion geworden, in deren kalten Tempeln die Ueberlieferungen der letzten Vorfahren weder Achtung noch Pflege fanden.

Allerdings waren es nicht *blos* politische Strömungen und ästhetisch-antiquarischer Uebereifer, welche diese freiwillige Abtödtung herbeigeführt hatten. Es wirkte dabei wesentlich eine, im Grunde ideale Reaktion gegen den Mangel an grossem und ernstem Inhalt mit, der die sonst so erfreuliche Kunst des 18. Jahrhunderts kennzeichnet. Aber anstatt ihr Augenmerk lediglich auf die Ausfüllung dieser Lücke zu richten, thaten die fanatischen Verkündiger der neuen Schönheitslehre ein Uebriges: sie brachen die Brücken der Ueberlieferung ab und in den Wogen des Zeitstromes versank nicht

nur die alte Farbenfreudigkeit, sondern zum grossen Theile auch die malerische Geschicklichkeit.[1])

Man hatte nun zwar scheinbar einen »grossen Stil«, und an gewaltigen Entwürfen und Ideen war Ueberfluss; aber schon um 1820 hatte man in Deutschland die Hauptsache — *das Malen* — fast verlernt, ja selbst in der »kolorirten Zeichnung« war man auf einem Niveau angekommen, das in malerisch-realistischer Beziehung nur noch den Vergleich mit jenem des Zeitalters des Cimabue, des 14. Jahrhunderts ertrug. Denn auch die Zeichnung ward »vergypst«, und an die Stelle der Naturbeobachtung von Fall zu Fall trat ein schablonenhafter Formalismus, der nun weder die feine Eurhythmik der griechischen Antike, noch die fromme Naivetät des Mittelalters, noch endlich die sinnlichen Reize der grossen Italiener hatte. Für die malerischen Aspirationen der Zeit ist das eine Wort: »Die Falte« bezeichnend; die charakteristische Wiedergabe der verschiedenen »Stoffe« stand nicht mehr in Frage — »die Falte« war der abstrakt-akademische Inbegriff der Modellirung aller biegsamen Flächen, mochten diese aus Haut oder Tuch, aus Sammet oder Atlas bestehen.

---

[1]) *Lermolieff* (*Morelli*) macht folgende interessante Bemerkung: »Canova und David, Carstens und Cornelius haben doch wahrlich nicht, wie die Meisten glauben, und wie dies auch Kaulbach auf der Seitenmauer der Neuen Pinakothek von München dargestellt hat, die Kunst der Zopfzeit *todtgeschlagen*; diese ist eines *natürlichen* Todes gestorben und war daher schon längst todt, als die obengenannten Herren die sogenannte neue Kunst gründeten«. — Etwas Wahres ist an dem Todtschlag aber dennoch; jedenfalls haben sie Alles gethan, um die Sterbende am Wiederaufleben zu verhindern.

»Die Falte« wurde selbst da angebracht, wo sie gar nicht hingehörte — blos zur Verschönerung des Daseins.

Es ist nicht ganz leicht, das »malerische Defizit« der Biedermännerzeit in wenigen Sätzen klar zu machen, so deutlich es auch vom Kenner in jedem einzelnen Falle empfunden wird. Denn es tritt uns nicht blos in den grossen, akademisch gespreizten Kartons und Wandgemälden historischen, mythologischen und allegorischen Charakters, in den Werken der Klassizisten und Nazarener, sondern auch in den kleineren Genrebildern etc. entgegen, die zum Theil mit der offenbar guten Absicht koloristischer Wirkung gemacht sind. Die malerische Auffassung der ganzen Uebergangsperiode hat etwas Theatralisches, Puppenhaftes, Erkünsteltes, — man merkt die »Romantik« und wird verstimmt. Die Maler hatten durch die Vorstudien am Gypsmodell zu viel von der gleichzeitigen Richtung der Bildhauer angenommen, welche nicht wie die Alten, ihre Ideale durch die Natur, sondern umgekehrt die Natur durch die Antike zu korrigiren gewohnt waren. Die Natur ward nicht wie eine rechte Mutter heiss geliebt, sondern nur als Nothamme der Kunst betrachtet. Der Koloristik fehlt es an den »tanzenden Lichtern und Schatten«, fast überall gewahrt man eine schablonenhafte Abrundung. Man malte den Konturen, nicht den Lichtern zu Liebe. Die solideste Zeichnung ward in der Regel durch einen monotonen Goldton oder aber durch grauviolette Stimmungen beeinträchtigt, die mehr an den Oelfarbendruck als an die Oelmalerei erinnern. Die ganze Kunst hat etwas Unwahres, Unfreies, etwas süsslich Poetisches und Spiessbürgerliches;

wir denken dabei mehr an das Atelier und die Staffelei, als an die Natur und das Genie. Dass wir trotzdem vielen Künstlern der Zeit unbedingt grosse Begabung zusprechen müssen, ja solche Begabung unmittelbar aus ihren Werken erkennen können, das kann den unerfreulichen Eindruck der letzteren nicht mildern, — im Gegentheil, wir fühlen Mitleid mit ihren Urhebern, die unter günstigeren Auspizien das Beste hätten leisten können.

Dass mit dem Niedergang der malerischen Auffassung auch die Reste der guten alten Techniken, der freien wie der handwerksmässigen, mehr oder weniger in Vergessenheit gerathen mussten, liegt auf der Hand. Zum Glück aber hat die Geringschätzung des »Malenkönnens« nicht allzulange gedauert; der Besten und Berufensten bemächtigte sich doch bald ein Gefühl des Missbehagens, vielleicht auch der Sorge.

Die *Franzosen* machten — wir müssen ihnen das Verdienst lassen — den Anfang.[1]) Sie haben sich überhaupt in der Pflege des klassischen Konturs und in der Geringschätzung der Natur und der Farbe niemals ganz so weit treiben lassen, wie das »Volk der Denker«. Schon *David*, *Gérard* und *Prudhon* wollten nicht blos akademisch, sondern auch farbig sein. Auf den Bahnbrecher *Géricault* (um 1820) folgten rasch die koloristischen Triumphe eines *Delacroix*, *Decamps*, *Roqueplan*, *Isabey* und *Diaz*. Dann freilich kam die malerisch-seelenlose Richtung des konturstrengen *Ingres*;

---

[1]) Vgl. die treffliche »Geschichte der modernen französischen Malerei« von Julius Meyer, Leipzig 1867.

die aber bald durch *Delaroche, Robert* u. A. wieder vermittelt wurde. In *Baudry, Cabanel, Gérome* und *Corot* — in *Bréton, Millet* und *Meissonnier* — in *Daubigny, Courbet, Bastien-Lepage* u. A. fanden fast gleichzeitig ein moderner Idealismus, Realismus und Naturalismus die Vorkämpfer einer zwar vielseitig zersplitterten, aber nach grossen Zielen ringenden und mit soliden künstlerischen Mitteln arbeitenden Entwickelung, welche in dem allerneuesten Impressionismus, Pleinairismus und Intentionismus noch keineswegs abgeschlossen ist.[1]) Von allem Anderen abgesehen verdanken wir dieser französischen Entwickelung die Wiedergewinnung einer grossen und sicheren malerischen *Technik* und die Ueberzeugung, dass nur ernstes Naturstudium und wirkliches Können die Grundlagen einer »nationalen« Kunst bilden.

In *Deutschland*[2]) hat die Wiedergeburt der Malkunst länger als in Frankreich, auch länger als in Belgien,[3]) Holland, Italien, Spanien, gegen den Klassizismus und die Verherrlichung des

---

[1]) Man kennt auch eine besondere Richtung als *»Tâchismus«*, d. i. Fleckenmalerei oder Batzerei. Aber selbst bei einer gewissen Vorliebe für geistreiche Skizzenhaftigkeit darf man doch nicht eine äussere Manier zum *Prinzip* erheben, welche überhaupt nur von wirklich grossen, geistreichen Künstlern ertragen werden kann.

[2]) Vgl. die Geschichte der neueren deutschen Kunst, nebst Exkursen über die parallele Kunstentwicklung der übrigen Länder, von Franz v. Reber (mit F. Pecht), II. Auflage, Leipzig 1884.

[3]) Hier wirkte zwar seit 1815 der aus Frankreich vertriebene Klassiker Louis David, aber schon um 1830 wich der Klassizismus einer sehr realistisch und national gefärbten historischen Romantik (Wappers etc.).

Konturs zu kämpfen gehabt. Publikum und Künstler standen ein halbes Jahrhundert hindurch unter dem Banne der Anschauung, dass die grosse Idee die Hauptsache, die Natur und ihre Belauschung die Nebensache sei. Die Namen *Cornelius, Overbeck, Schnorr* und *Kaulbach*[1]) glänzten den Augen der Nation zu hell, um den bescheidenen Lichtern farbig malender, das aktuelle Leben und die Landschaft darstellender Kleinmeister eine ernstere Beachtung zu gestatten. Selbst ein *Schwind* konnte sich nur halb der Konturanbetung entziehen. Wer vermöchte genau zu sagen, was man etwa in den Vierziger Jahren in Deutschland unter »*Malenkönnen*« verstanden hat? — Vielerlei und Nichts! Als, nach französischen und belgischen Mustern, die Romantik durch die »Historienmalerei« abgelöst wurde, — ein »Fortschritt«, dessen damalige Werthschätzung in dem stolzen Namen »Historienmaler« heute noch nachklingt — da ahnten die Wenigsten dass die Natürlichkeit *dieser* Kunstspezies ein Menschenalter später durch — das Theater, durch die »Meininger« weit übertroffen werden würde. Doch gerade das Bedürfniss der Glaubhaftmachung solcher historischer Darstellungen hat vielfach zum Naturstudium angeregt, die klassische Falte musste der Stofflichkeit weichen, wobei die Suche nach altem, äch-

---

[1]) Die von Reber gemachte Unterscheidung einer Periode des Klassizismus (Mengs, Carstens etc.), einer Periode der Romantik (Overbeck, Cornelius' Anfang) und einer Monumental-Periode (Cornelius' Schule, Schnorr, Kaulbach, Schwind) ist doch wohl etwas gewaltsam und jedenfalls für die Geschichte des »Malenkönnens« ziemlich belanglos.

tem Hausrath ganz nebenbei die deutsche Renaissance wieder an den Tag brachte. Andererseits sah man nun auch die alten Meister wieder mit anderen Augen an, nicht blos Raffael, sondern auch Tizian und Rembrandt, Dürer und Holbein. Seit Anfang der 60er Jahre können wir wieder von einer »deutschen Malerei« sprechen.

Die Träger auch der bekanntesten Namen haben ihr Lebenswerk noch nicht abgeschlossen, und ich mache gern von dem Vorrechte des Schriftstellers Gebrauch, auch von den Lebenden nichts Böses zu sagen. Es sind nun ein paar Dutzend gewichtiger Namen, die am deutschen Kunsthimmel glänzen, und da ich sie hier nicht nenne, kann man mir nicht vorwerfen, dass ich auch nur Einen übersehen habe. Wenn ihre erstaunlich vielseitigen Leistungen bisher manchmal überschätzt wurden, so sollten wir uns doch auch vor einer *Unterschätzung* der deutschen Malerei der letzten dreissig Jahre hüten. Dem vielleicht noch überlegenen grösseren technischen Können, der technisch-nervösen Leichtigkeit und Beweglichkeit in der malerischen Auffassung bei den Franzosen können wir unbedingt mehr Poesie, Humor, Gemüth und Gemüthlichkeit entgegenstellen. In der Auffassung des Lichtes und des Lebens sind die Franzosen wahrer, offenherziger, gerechter, rascher, witziger, meist auch graziöser; die Deutschen suchen mehr die im Herzen beschlossenen Kräfte und Geheimnisse offenbar zu machen. Die Franzosen sind als Maler geistreicher und herzhafter, die Deutschen gedankenvoller und herzlicher, — die bestechende Wahrheit ist mehr bei Jenen, bei uns mehr die liebevolle Innigkeit.

Durch ihre bald herbe, bald sinnliche Unmittelbarkeit haben die Franzosen gerade als »Maler« einen Vorsprung vor den Deutschen, die mehr zur Reflexion und Sinnigkeit hinneigen und deshalb schwerer mit dem formalen Ausdruck ringen.

Der schlimmste Feind deutscher Malerei war bis vor Kurzem der in der »griechischen Zeit« grossgezogene Glaube, dass der Maler seine Studien am Gypsmodell und an der Antike beginnen müsse. Heute ist man darüber glücklich hinaus — und neues Leben blüht aus den Ruinen! Man erkennt zwar den hohen Werth jeglicher alter Kunst zur Bildung des *guten Geschmackes* an, sonst aber ist das Streben nach Natürlichkeit an die Stelle der akademischen Schablone getreten. Das allgemeine Schlagwort heisst »Wirkung« — durch welche äusseren Mittel diese erreicht wird, das ist Nebensache. Es ist noch nicht lange her, dass ein deutscher Impressionist, über einen Anhänger der alten Malweise befragt, zur Antwort gab: »Ich traue dem Kerl nicht, ich glaube, er lasirt.« Heute schon ist die Verurtheilung dieser oder jener Art, den Pinsel zu führen, ein überwundener Standpunkt.

Hoffen wir aber, dass neben der sich mächtig entfaltenden malerischen Auffassung und neben der Freiheit der Technik, auch die Frage der Haltbarkeit, auch Gedanken an die Zukunft zu ihrem guten Rechte kommen werden. Die Vorbereitung des Malgrundes, die Decenz des Farbenauftrags, die Wahl der Pigmente[1]), der Firnissüberzug etc., das sind lauter Dinge von grosser Wichtigkeit. Gerade in dieser Be-

---

[1]) Vgl. Alois Hauser, »Anleitung zur Technik der Oelmalerei«, II. Aufl. 1889.

ziehung sind die »geologischen« Studien an alten Meisterwerken äusserst lehrreich. Von den drei Schichten: des Kreidegrundes, des eigentlichen Gemäldes und des glanzgebenden und konservirenden Ueberzugs, will eine jede mit gleicher Sorgfalt aufgebaut und gefestigt sein. »Wisse«, so schreibt Cennino Cennini vor 500 Jahren, »dass das schönste und beste Firnissen das ist, welches du so spät als möglich nach der Bemalung der Tafel aufschiebst; und ich sage: mit Fug verschiebst du es einige Jahre, oder eines zum wenigsten. Der Grund: das Malen ist seinen Bedingungen nach von derselben Natur, wie das Gold, welches keine anderen Metalle zur Gesellschaft mag. Und so wollen die Farben, nachdem sie einmal mit ihren Mischungen vereinigt sind, nimmermehr eine andere Beimischung«. Und Aehnliches liesse sich von den Beziehungen des Gemäldes zum Kreidegrund sagen.

So möge die edle Malerei, für die der wackere Cennino unter allem Menschenwerk die zweite Stufe unmittelbar nach der Weisheit in Anspruch nimmt, blühen in alle Zukunft — unseren Enkeln und Urenkeln zur Freude und zum Labsal!

V. Die Wege zur Kennerschaft.

Die Kennerschaft auf dem Gebiete der Tafelmalerei kann von zwei wesentlich verschiedenen Gesichtspunkten aufgefasst werden, welche am Einfachsten durch die beiden Fragen bezeichnet werden:

Ist es ein *gutes* Bild?
Ist es ein *ächtes* Bild?

Um die eine oder die andre Frage im gegebenen Falle sicher, d. h. mit triftigen Gründen beantworten zu können, wird man zwar einer gewissen Universalität der Urtheilsfähigkeit nicht entrathen können, dennoch kann man sagen, dass die erstere Frage vorwiegend allgemein *ästhetische* und *technische,* die letztere Frage mehr *historische* Kenntnisse und Intuitionen voraussetzt. Dieses letzte Wort »Intuitionen« hinzuzufügen halte ich für nothwendig; es bedeutet so viel wie »Quellenfinderei«, die ja auch zum Theil auf glücklicher Ahnung beruht. Denn keine der beiden Kennerschaften beruht blos auf Kenntnissen, die man in Schulen oder aus Büchern durch Fleiss erwerben und durch Examina dokumentiren könnte. Das unerlässliche positive »Wissen« bleibt unfruchtbar, wenn nicht angeborene intuitive Begabung und eine gewisse, nur durch Uebung zu erlangende praktische Findigkeit vorhanden sind.

Ueber Fragen der Kunstkennerschaft ist so viel gesprochen und geschrieben worden, dass es fast vermessen erscheinen könnte, darüber auf so beschränktem Raume etwas Zutreffendes sagen zu wollen. Ich habe aber keine andere Absicht, als zu weiterem Nachdenken, zu weiterem Studium *anzuregen* und nebenbei ein paar wichtige Punkte näher zu beleuchten, die oft übersehen oder nicht richtig erfasst werden.

A. Ist es ein *gutes* Bild?

Bei dieser Frage kann man von dem, was man unter »Provenienz« versteht, d. h. von der Herkunft, der Urheberschaft und den Schicksalen des Bildes gewöhnlich absehen.

Die einzige *historische* Rücksicht besteht hier darin, dass wir etwaige Unbehülflichkeiten in der Auffassung oder Technik auf das Konto der *Periode* setzen, aus welcher die Arbeit stammt, dass wir also einen relativen Massstab anlegen, dass wir z. B. sagen: »Im Rahmen der oberdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts ist es ein *gutes* Bild« — mit anderen Worten: »Der Künstler, der es gemalt hat, stand mit seinem Fühlen und Können auf der Höhe *seiner* Zeit.« Aber Rücksichten dieser Art sind doch im Allgemeinen nur am Platze bei Kunstwerken, welche aus Zeiten stammen, in denen die freie Entfaltung eines guten Geschmackes durch die konventionelle Zwangsjacke verhindert ward. Wir dürfen uns auch nicht verhehlen, dass das Indieschrankentreten bedeutender Talente wesentlich von äusseren Umständen abhängt; es gab Zeiten, wo die Ausübung der Malerei für gross angelegte Menschen überhaupt nicht verlockend war [1]). So kann es kommen, dass uns manche Perioden nur Handwerksmässiges bieten,

---

[1]) Eine sehr interessante Frage. Genial und energievoll angelegte Naturen haben in der Regel eine viel grössere Beweglichkeit, als man anzunehmen geneigt ist; Aussichtslosigkeit erfüllt sie mit Widerwillen, höchste Ziele spornen sie zu unsterblichen Leistungen an. Es fragt sich, ob Luther im vorigen Jahrhundert Reformator, ob Goethe in diesem Jahrhundert Dichter, ob Bismarck in einem der früheren Jahrhunderte Staatsmann geworden wäre. Die Thatsache, dass nur grosse, klassische, kritische Zeiten wahrhaft grosse Männer erstehen sehen, beruht auf eigenthümlichen Gesetzen, nach denen allein sich die geniale Begabung in Energie umsetzt. Gerade bei den Allerbegabtesten bleibt die Riesenkraft latent, wenn dieser keine grossen Aufgaben gestellt sind.

und dass wir die betreffenden Künstler lediglich nach der Frage messen können, »ob sie den Besten *ihrer* Zeit genug gethan«. Für die sogenannten »Blüthezeiten« der Malerei bedarf es jener Rücksichten kaum. Der Kenner oder Liebhaber, der ein Bild lediglich im Hinblick auf seine künstlerischen Qualitäten desselben beurtheilen will, muss Elastizität genug besitzen, um einem guten Italiener gleichwie einem guten Holländer gerecht zu werden.

Freilich ist und bleibt der Ausdruck »gut« unter allen Umständen ein relativer Begriff, der zum mindesten nach oben hin mehr als die gewöhnlichen Komparationen zulässt. Sehen wir aber von den letzteren ab, so können wir, glaube ich, als ein »gutes Bild« das bezeichnen, welches

1. in Bezug auf die »Mache«, sowohl der Zeichnung als der Malerei, die Meisterhand verräth;
2. Zeugniss für die feine *Naturbeobachtung* seines Schöpfers ablegt;
3. keine wesentlichen Verstösse gegen die Perspektive, Anatomie und Proportionsschicklichkeit (um nicht das schlimme Wort »Lehre« zu brauchen), überhaupt gegen die *Zeichenkunst* enthält;
4. keine das Auge beleidigende *Farbengebungen* darbietet;
5. sich nach Inhalt und Linienführung mit dem Schönheitsgefühl, oder sagen wir lieber: mit dem *guten Geschmack* gebildeter Menschen abfindet;
6. in allen Schichten vom Firniss bis zum Holz bezw. zur Leinwand solid vorbereitet und durchgeführt und gut erhalten, — überhaupt *»gesund«* ist.

Bilder, die in *allen* vorstehenden Punkten auch nur das Prädikat »gut« verdienen, sind sehr selten. Häufiger kommt es vor, dass in demselben Werke gewisse Qualitäten besonders glücklich entwickelt, andere dagegen vernachlässigt sind. Wir brauchen gerade nicht an den Ausgleich der verschiedenen Fächer in der Schulzensur zu denken, wenn wir einer einseitigen Virtuosität zu Liebe über begleitende Mängel hinwegsehen.

Wenn auch die Reihenfolge der hier kurz angedeuteten künstlerischen Qualitäten keine unfehlbare ist, so wird man doch zugeben müssen, dass die Naturbeherrschung und das Malenkönnen als unerlässliche Bedingungen in erster Reihe stehen. Von beiden war oben ausführlicher die Rede. Bietet uns ein Bild in *diesen* Richtungen ungewöhnlich Fesselndes, so thun wir Unrecht, in schulmeisterlicher Weise nach Zeichenfehlern u. dgl. zu suchen; selbst manche Ungeheuerlichkeiten in der Komposition werden dann gerne mit in Kauf genommen. Traurig aber ist es um ein Bild bestellt, aus dem wir nur die schöne Idee und den guten Willen des Urhebers erkennen, das aber im Uebrigen nur sein Unvermögen in der Hauptsache, im *Können*, dokumentirt. Ein Künstler, der sein Können überschätzt, kommt mir vor wie Einer der sich mit allen möglichen Instrumenten zur Ersteigung des Montblanc anschickt, dem aber auf dem Wege das Wichtigste — der Athem — ausgeht; hätte er sich einen kleineren Berg zum Ziele genommen, so hätte er Nützliches leisten können und sich nicht blamirt. Bei aller Kunst bleibt eben das »Können« immer die Hauptsache.

Das grosse Publikum freilich geht in dieser Werthabwägung

andere Wege, als der erfahrene Kunstliebhaber. An Bildern, welche um ihrer rein malerischen Qualitäten willen beim Liebhaber in hohem Ansehen stehen, geht der Laie oft achtlos oder gar missachtend vorüber. In einer wahrhaft königlichen Sammlung nun, wie die hier beschriebene, ist die beste Gelegenheit, alte Irrthümer abzulegen. Der Besucher gebe sich nur recht ernste Mühe, auch das Unscheinbare genau anzusehen, dann wird er auch die malerischen Wunderwerke eines *van der Meer*, eines *Brouwer*, eines *van Goyen*, eines *Hobbema* u. v. a. nach und nach in ihrem wahren Werthe schätzen lernen. Wer den Schlüssel zur Entdeckung der intimen Poesie des Talentes in solchen äusserlich bescheiden auftretenden Werken gefunden hat, der wird dann auch der anspruchsvolleren, genialeren Kunst eines *Rubens* oder *Tizian* tieferes Verständniss entgegenbringen.

Wahrhafte Hochschulen aber sind die grossen Gemäldegalerien für die Bildung des *guten Geschmacks*. Der gute Geschmack in den bildenden Künsten beruht, ebenso wie der Anstand im gesellschaftlichen Verkehr, im letzten Grunde auf Vernunft und Billigkeit und ist daher logisch zu erfassen. Wie wir anmassenden und eingebildeten Menschen aus dem Wege gehen, so fühlt sich der Kunstfreund von aufdringlichen Bildern unangenehm berührt. Gross oder gar überlebensgross lieben wir nur das zu sehen, was uns jederzeit angenehme Empfindungen verursacht — das Schöne, das Heitere, das Erhabene. In dieser Beziehung giebt uns schon das Format der Bilder Anlass, den guten Geschmack der alten Meister zu bewundern. Während wir in modernen Bravourausstellungen zu Zeugen der traurigsten »Unglücksfälle in Lebens-

grösse« gemacht werden, haben die *Brouwer* und *Teniers* u. a. ihre so lebenswahren Trinkgelage und Messeraffairen im bescheidensten Massstabe dargestellt und gerade durch die Feinheit der Ausführung verklärt und zu reizenden Kabinetsstücken gestempelt. Wir sehen sie nur, wenn wir nahe hinzutreten und sie sehen *wollen;* Ausnahmen bestätigen nur die Regel.

Der »gute Geschmack« ist im Grunde nur *Beschränkung der Freiheit* im Interesse der Schicklichkeit. *Was* wird beschränkt? — *wodurch* wird es beschränkt? — das sind die beiden Fragen, aus denen sich freilich in der Praxis eine unzählige Masse von Kombinationen ergiebt. Nur um den geneigten Leser zum Philosophiren anzuregen, will ich hier einige der Hauptpunkte einander gegenüberstellen, welche bei *der Exklusivität* auf dem *Gebiete der Malerei* nicht übersehen werden können:

Was?	*Wodurch?*
Format des Bildes.	Gebrauchsbestimmung.
Natürlichkeit, Stilisirung.	Oertliche Bestimmung.
Lebensgrösse.	Distanz der Betrachtung.
Figurenreichthum.	Grad der beabsichtigten Illusion.
Grad der Detailirung.	Absicht der Affekterregung.
Nudität, Bekleidung.	Schonung des Wohlgefühls.
Allgemeine Farbenstimmung.	Aesthetische Rücksichten.
Mannigfaltigkeit der Farben.	Symbolische „
Stereoskopische Effekte.	Moralische „
Malgrund.	Wesen der Legende.
Maltechnik.	Traditionelle Auffassungen.
Umrahmung.	Dekorative Umgebung.

und umgekehrt!

Schon aus dieser Gegenüberstellung ergeben sich Hunderte von Kombinationen. Es wäre nun freilich um unseren »guten Geschmack« sehr schlimm bestellt, wenn wir in jedem einzelnen Falle alle diese und andere Möglichkeiten an unserem Geiste vorüberspazieren lassen wollten. Dennoch verlohnt es sich der Mühe, dann und wann sich der *Gesetzmässigkeit* in der Freiheitsbeschränkung auch auf diesem Gebiete zu erinnern, das von so Vielen — oft von den Gescheidtesten und darum Schnellfertigen — für ein vogelfreies Gebiet willkürlicher Launen gehalten wird. Es gibt kaum etwas Kläglicheres, als wenn ein sonst sehr vernünftiger und gebildeter Mensch in »reifen« Jahren mit gänzlich unreifen, gedankenlosen Urtheilen über Kunstfragen um sich wirft; ja es liegt eine Art von Beleidigung in solcher Anmassung, wenn derlei Urtheile in Gegenwart von Leuten ausgesprochen werden, welche in Kunstsachen ernstlich nachgedacht und etwas Ordentliches gelernt haben.[1]) In jenen *alten* Zeiten welche einen bestimmt ausgeprägten, die gesammte Kunstkultur beherrschenden *Stil* hatten, da war's freilich dem »guten Geschmack« leicht gemacht; manche Geschmacks*verirrungen*, denen wir heute auf Schritt und Tritt begegnen, waren in jenen Zeiten der lediglich angewandten, der gebundenen Kunst einfach unmöglich. Niemals dagegen war die Selbständigkeit

---

[1]) Der Bildhauer *Dannecker* klagte in einem Briefe an Schiller namentlich über die vorlaute Ignoranz hochgestellter Persönlichkeiten welche die Kunst zu verstehen wähnen, nur weil sie in der Jugend ein wenig zeichnen gelernt haben, und da sie gross sind, einfach sagen: *»Das ist schön«*. (Springer, Bilder a. d. mod. K.-Gesch. II, 382)

im Kunsturtheil *jedes Einzelnen* so unerlässlich, wie in unserer Zeit, wo einerseits einem ganz und gar zerfahrenen Eklektizismus und andererseits einem unruhig tastenden Naturalismus gehuldigt wird; heute kann nur der in strenger Selbstzucht geschulte Geist dazu kommen, jederzeit das Richtige auch ohne weiteres Nachdenken zu treffen.

Auf die feine Unterscheidung zwischen einem »persönlichen« und einem »adoptirten« guten Geschmack will ich mich hier nicht einlassen. [1]) Man könnte den letzteren auch einen »autoritativen« nennen. Aber beide Arten von Geschmack, mag es sich nun um alte und anerkannte, oder um neue, nach Anerkennung ringende Kunstwerke handeln, treten gegensätzlich doch nur bei Leuten auf, die nicht mit künstlerischer Intelligenz begabt oder noch ohne Erfahrung sind. Das vernünftige Ziel einer soliden, durchgeistigten Kennerschaft muss auf die Sicherheit des *persönlichen* Urtheils und auf die Befreiung von allen historischen und autoritativen Vorurtheilen gerichtet sein, was ja nicht ausschliesst, dass wir den *Wandlungen* des Geschmackes im Verlaufe der Kunst- und Kulturgeschichte volle Gerechtigkeit widerfahren lassen.

[1]) *Ernest Chesneau* (Peinture Anglaise, S. 180): »Nous avons reconnu chez l'immense majorité la coexistence de deux sortes de goût contradictoires, le *goût d'apparat* et le *goût réel:* le premier, tourné de confiance et même de parti pris vers les formes d'un art élevé, souvent peu comprises, considérées *in petto* comme ennyueuses, mais quand même vantées, exaltées; le second, s'adressant aux formes légères, petites, ingénieuses, facilement intelligibles et reléguées d'ailleurs au second rang de nos préoccupations par l'intérêt du sujet, par le drame ou par la simplicité, par la passion ou par l'esprit du motif.«

Von den erlaubten und unter Umständen nothwendigen *Abweichungen* von der *Natur* habe ich oben (S. XXXIV ff.) schon ausführlich gesprochen. Nicht blos bei der farbigen Fassung plastischer Kunstwerke (denen die Naturalistik des Wachsfigurenkabinets fern bleiben muss), sondern auch bei der Wand- und Plafondmalerei, bei den gewebten und gestickten Bildern, bei den Glasgemälden und Mosaiken dürfen wir uns der Worte Schillers erinnern:

> Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
> Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen.

Auf das Cabinetsbild als »Kunstwerk für sich« hat dieses Dichterwort selbstverständlich keine unbedingte Anwendung. Hier ist der Realismus vielmehr Lebensprinzip. Dennoch schreibt selbst für das Tafelbild der »gute Geschmack« in dieser Richtung eine gewisse Exklusivität vor. Während der Maler allerdings Zeugniss für seine Naturstudien ablegen soll und sogar zur Uebertreibung der Natürlichkeit (durch stereoskopische Effekte etc.) greifen kann, darf er uns doch nie im Zweifel darüber lassen, dass wir nicht ein beliebiges Stück *greifbare* Wirklichkeit, sondern eben ein Bild, ein Kunstwerk vor uns haben. Zunächst kommt dies durch die Umrahmung zum Ausdruck, des Weiteren durch die Abrundung der Komposition, vor Allem aber — in den Meisterwerken der Blüthezeiten wenigstens — durch jene hoheitsvolle Vereinfachung und Beruhigung des in der Natur oft herrschenden »Zuviel«. Freilich sind Natur und Leben immer wahr; aber manchmal thun sie uns in ihrer Stil- und Rücksichtslosigkeit recht weh, und dann erscheinen sie uns doch nicht gerade »schön«.

Selbst der edelste Schmerz wird nur in der Erinnerung verklärt. Das Wehthuende, das Zerreissende, das zufällig Verworrene und Zappelige soll uns doch die Kunst nicht verewigen! Ihre höchste Aufgabe ist vielmehr, uns die heiss ersehnte, in diesem irdischen Jammerthal leider nie erreichbare Harmonie der Kräfte, den Verein von Schönheit und Güte, das hellenische »καλός κ' ἀγαθός« (schön und gut) als traumhafte Wirklichkeit recht natürlich und glaubhaft zu machen. Manche mit diesem Grundsatze in Widerspruch stehende Ausschreitungen in biblischen Darstellungen sind von Aussen in die Kunst hineingetragen worden; die grossen Künstler, die auf religiösem Gebiete ihren eigenen Impulsen folgen konnten, haben den göttlichen Dulder lieber in Bildern des Glückes und der Erlösung als in solchen des physischen Schmerzes dargestellt.

Einfachheit, Ruhe in der Bewegung, Weglassung aller *störenden* Schnörkel und Figuren — dasselbe Gesetz, wie in der dramatischen Dichtung und Musik! Neulich wurde einem bekannten Kenner ein zweifellos echter »Hobbema« zur Werthbestimmung vorgestellt; er schätzte indessen das echte Bild nicht so hoch, wie der Besitzer hoffte, weil »für einen feinen Hobbema« — zu viel Staffage darauf war!

Was hier von der zeichnerischen Komposition gesagt ward, das gilt nun nicht minder von den *Farben*. Das kaleidoskopisch-bunte Durcheinander der Natur muss der »Stimmung« weichen, und es ist bezeichnend, dass gerade die bedeutendsten Künstler, die in ihrer Jugend das Bunte geliebt, in reiferen Jahren der farbigen Beschränkung den

Vorzug gegeben haben. Jedem meiner Leser ist es wohl schon vorgekommen, dass ihm die Photographie nach irgend einem modernen Gemälde grosses Interesse eingeflösst hatte; dass aber dieses Interesse wesentlich erkaltete, als er dann das farbige Original zu Gesicht bekam. In solchem Falle hatte eben die einfarbige Photographie das besorgt, was dem Künstler nicht gelungen war: sie hatte seinem gut komponirten, gut gezeichneten und modellirten Werke die fehlende »Stimmung« hinzugefügt, oder vielmehr der Phantasie es ermöglicht, an eine gute Farbenstimmung des Originals zu glauben.

Es ist lehrreich, an den Grössten, wie Tizian und Rubens, das weise Haushalten mit wenigen Farbenautoritäten zu beobachten; immer aber sind es nur warme oder doch erwärmte Töne, niemals sogenannte »giftige« Farben, die hier *vorherrschen.*[1]) Jene giftigen Farben sind nichts anderes, als die reinen, nicht mit anderen Strahlengattungen gemischten Farben des Spektrums — oder aber die Vereinigung aller Strahlengattungen im blendenden Weiss. Sie kommen schon in der Natur selten vor; namentlich in geschlossenen Räumen, wo die Strahlenbrechung und -Vermischung eine noch komplizirtere ist als im Freien, werden die Gegensätze des Spektrums auf's Aeusserste abgeschwächt. Aber selbst wenn jene grellen Farben in der Natur dann und wann *vorherrschen,* so werden sie

[1]) In meinem »Deutschen Zimmer« (III. Aufl.) habe ich den Versuch gemacht, die physiologisch-ästhetische Seite der Farbe in der Dekoration klarzustellen. Vieles dort Gesagte gilt auch für die Tafelmalerei.

dadurch noch nicht »salonfähig«; denn es ist ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Anblick der glitzernden, körperhaften Natur und der glatten Leinwand. So wenig man das Wohlgefühl, das man beim Schwimmen in kühler Fluth empfindet, beschreiben kann, so wenig kann der Maler den Reiz wiedergeben, den z. B. eine blendende Schneelandschaft nicht blos auf unsere Augen, sondern auf unsern gesammten Nervenapparat ausübt. Aehnlich verhält es sich mit einfarbig-grellen Stimmungen der Sommerlandschaft; hier wie dort wirken zum vollen Genuss die wirkliche Luft und die physische Reaktion unserer Lungen mit. Der Farbenphantasie des Malers sind daher gewisse Grenzen gezogen, Beschränkungen aus physiologischen Gründen, die darum nicht minder vom »guten Geschmack« anerkannt werden müssen. Mit dem Lehrsatze, »dass die Harmonie *braun* sei«, wollen wir uns gleichwohl hier nicht befassen.

Aber auf Eines möchte ich den Besucher der Gemäldesammung noch aufmerksam machen: dass in allen guten Bildern, mit seltenen Ausnahmen, *etwas* Weisses (oder sehr hell Graues), wäre es auch noch so wenig, angebracht ist, und zwar gar nicht aus Zufall, sondern weil diese aus *allen* Strahlengattungen gemischte Farbe einen Massstab für alle anderen bildet, alle anderen gleichzeitig klärt und hebt. Auch der stereotype Wouwerman'sche Schimmel hat eine solche physiologische Funktion. Ebenso wird durch kleine Partien von giftigen (schreienden, einseitigen Spektral-) Farben — z. B. eine knallrothe Blume, ein Stückchen reinblauen Himmels — der koloristische Reiz eines sonst mischfarbig abgetönten Bildes gehoben.

Es gibt noch mehr derlei Erscheinungen in der Malerei, deren Entdeckung ich heute dem geneigten Leser nicht vorwegnehmen will.

Die Frage liegt nahe, wie sich der »gute Geschmack« mit manchen Produkten der neuen sogen. »Helllichtmalerei«, des Pleinairismus und Impressionismus, abfinden möge? Nur selten ist es gelungen, die hellsten und grellsten Beleuchtungen zu wohlthuender Stimmung zusammenzufassen. Solche direkte Studien nach der Natur sind, obschon in ihnen oft die absichtliche Suche nach lichttechnischen Problemen alle anderen künstlerischen Rücksichten überwiegt, dennoch verdienstvoll und von grossem Werthe; trägt schon ein brillantes Kunststück dazu bei, unseren Respekt vor dem »Können« zu erhöhen, wie viel mehr das ernste, ehrliche Streben nach ungeschminkter Naturwahrheit! Aber auch dieses Streben hat seine Grenzen, wenn es sich nicht mehr um Skizzen und Studien, sondern um *Bilder* handelt, welche unsere Wohnräume zieren, verschönern sollen. In den »Kunstgefängnissen«, in Ausstellungen, Galerien und Akademien mag das gewagteste Kunststück am Platze sein; für die geschmackvolle Unterbringung solcher Bravourstücke in Wohnräumen aber soll eine passende Dekoration noch erfunden werden. Der Mensch kann nicht Alles zu besitzen wünschen, was er bewundert.

Nicht angelegentlich genug ist dem, der in der Werthschätzung von Oelgemälden Routine erlangen will, das abwechselnde Ansehen alter *und* moderner Meisterwerke zu empfehlen, da die Einseitigkeit leicht zur Ungerechtigkeit und

Stumpfheit führt. Und wie der Künstler selbst immer von Neuem zur Natur zurückkehren muss, um nicht in hohlem Manierismus stecken zu bleiben, so sollte selbstverständlich auch der Liebhaber keine Gelegenheit vorübergehen lassen, ohne die Natur mit künstlerischem, nachbildnerischem Auge zu betrachten.

Um die stilistischen Vortragsweisen *älterer* Kunstepochen recht zu würdigen, dürfen wir nicht vergessen, dass die Wiedergabe *stereoskopischer Effekte* (und überhaupt naturgetreuer Farbenstimmungen) nur ganz allmälig im Laufe des Mittelalters im Tafelbilde angestrebt und erst mit dem Anbruche der neuen Zeit erreicht worden ist. Ueber die prinzipielle Zulässigkeit dieser Gepflogenheit, welche recht eigentlich ein Produkt der kaukasischen Kulturentwickelung und am Vollendetsten bei den Niederdeutschen zum Ausdruck gekommen ist, zu streiten, wäre absurd. Den Völkern des Ostens ist sie fremd; ja ich kann mir denken, dass ein babylonischer Machthaber mitten in seiner grossartig angelegten Garten- und Palastherrlichkeit kaum ein beifälliges Lächeln für unsere modernen malerischen Meisterwerke gehabt haben würde. Auch die Japaner, die zu den kunstreichsten Bewohnern des Erdballs zählen, haben Unübertroffenes in der Naturbeobachtung und im Chickismus, — so gut wie Nichts in der körperhaften Malerei erreicht oder auch nur gewollt. Das sollte uns ein Memento sein, dass auch die blosse *Andeutung* der Natur in der Zeichnung, dass auch die malerische Skizzenhaftigkeit neben der körperhaften Täuschung ein uraltes und — bleibendes Recht hat. Das »gute« Bild will nicht blos

aus der täuschenden Wiedergabe der Natur, sondern vor Allem auch aus der Feinheit der Zeichnung und der Leichtigkeit und Meisterschaft der künstlerischen Handschrift erkannt sein. Es ist kein leerer Wahn, wenn wir von dem »geistreichen Pinsel« reden. Der vollendete Maler darf sogar, ohne getadelt zu werden, in fremden Sprachen zu uns reden, wenn er sie *gut* spricht: d. h. er darf die Polychromie der Natur in eine geträumte Isochromie oder gar Monochromie übersetzen. Der Tanz der Lichter und Schatten muss fast noch mehr künstlerischer als natürlicher Harmonie gehorchen. Zu solcher Erkenntniss kann uns nur fleissiges Studium unbestrittener Meisterwerke führen; denn alle und jede Abweichung von der Natur, ja selbst jede originelle malerische Auffassung — jede »persönliche Note«, wie die Franzosen sagen, — ist nur dann annehmbar, wenn der Künstler keinen Zweifel über sein höheres Können und Wissen lässt. In der Hand des Stümpers wird die malerische Freiheit zur widerlichen Fratze.

B. Ist es ein *ächtes* Bild?

Diese Frage begreift in erster Linie das Studium der *charakteristischen Eigenart der verschiedenen Meister*, der verschiedenen Kunstepochen. Ich habe schon (S. XXXIV ff.) darauf hingewiesen, dass wir diese Eigenart, soweit die Naturauffassung in Betracht kommt, am Besten aus *dem* erkennen, was uns der Künstler von der Natur *falsch* oder *manierirt* berichtet; an dem was er ihr hinzufügt oder von ihr verschweigt.

Wie aber kommen wir zur sicheren Erfassung der Merkmale? Es ist noch nicht lange her, dass man sich hierbei auf die allgemeine Abwägung nach Analogien aus der Erinnerung, auf die blosse *Intuition* gewiegter Kenner verlassen hat. Der prägnante Ausdruck für diese Methode sind die bekannten Bezeichnungen »giottesk«, »raffaelesk«, »michelangelesk« u. s. w. Es ist vorwiegend das Verdienst des italienischen Kunstforschers *Morelli,*[1]) auf das Unsichere und Schwankende derartiger »Intuitionen« hingewiesen und statt derselben eine zuverlässigere *Experimentalmethode* vorgeschlagen zu haben. Er empfiehlt das systematische, vergleichende Studium der »*Kunstdialekte*«, d. h. der künstlerischen Entwickelung nach Landsmannschaften, von den ältesten Denkmälern bis zum Absterben an Ort und Stelle, selbst in entlegenen Dorfkirchen, aber auch nach den beglaubigten Werken in den Museen etc., in allen Phasen — in Skulpturen, Wandmalereien, Handzeichnungen und Tafelbildern. Aus dem so für einzelne Künstler, Gruppen und Schulen gewonnenen positiven Material soll nun das Auffallende, Eigenthümliche sorgfältig herausgezogen, notirt und gemerkt werden. Namentlich die Handzeichnungen werden empfohlen, weil anzunehmen sei, dass in diesen rasch hingeworfenen Niederschriften der Künstler sich mehr in seiner Manier habe gehen lassen. Ich möchte aber einen Unterschied machen zwischen Zeichnungen

---

[1]) Der Mailänder Kunstgelehrte *Morelli,* der unter dem Pseudonym *Lermolieff* geschrieben hat. Vgl. insbesondere »Die Werke ital. Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin«, Leipzig 1880.

nach der Natur und skizzenhaften Entwürfen; bei den ersteren tritt doch naturgemäss die manierirte Auffassung mehr als sonst irgendwo hinter der Natur zurück. (Vgl. oben S. XXXV.)

Herr Morelli geht von der gewiss beachtenswerthen Ansicht aus, dass im *Nebensächlichen* der Künstler sich eher gehen lässt, als in der Hauptsache, dass er dort eher bei einmal angenommenen manierirten Auffassungen — bei den »Schnörkeln« seiner Handschrift — bleibt. Es liegt in der That nahe, dass der Maler überall da, wo es sich nicht um genaues Portrait handelt, die ihm gerade geläufigen Typen des Ohres, der Hände, des kleinen Fingers, der Füsse, gewisser Bekleidungen, des Baumschlages etc. anbringt. Wenn aber gewiss bei dem Nebensächlichen Manches aus *Unachtsamkeit* stereotyp wird, so gab es und giebt es andererseits Künstler genug, welche auch das *Hauptsächliche* mit Absicht immer und immer wieder aus denselben Lieblingsvorbildern geschöpft haben. Auf manchen altkölnischen Bildern z. B. finden wir einen einzigen Typus bei allen Engeln und Frauen, nur die Porträts der Stifter unterscheiden sich durch eigenthümliche Züge. Auch Rafael's, Tizian's und Rubens' Frauencharaktere liefern den schlagendsten Beweis hierfür; ja solche einseitige Modellbevorzugung hat manchen Zeiten geradezu ihre besonderen Schönheitsideale verliehen. Damit soll der auf das Nebensächliche basirten »Kennzeichenlehre«, welche wir am Besten mit den Maximen der Handschriftenkenner vergleichen können, kein Abbruch gethan werden. Sie hat namentlich bei zweifellos *alten* Werken, bei denen die Absicht der Fälschung ausgeschlossen ist, einen grossen, aber immer-

hin nur accessorischen Werth: die Hauptsache bleibt das umfassende Studium der *ganzen* Art und Weise des einzelnen Künstlers, nicht blos seiner Zeichnung und seiner Zeichenfehler, sondern auch seiner farbigen Stimmungen, seiner Pinselführung, seiner intimen Empfindung. Liegt nun gar die Möglichkeit einer geschickten modernen Fälschung vor, so darf man annehmen, dass der Urheber derselben doch gewiss alle jene *äusseren* Merkmale der Aechtheit gekannt und imitirt habe. Hier hilft nur der Scharfblick des geriebenen Bilderarztes, der seinen Patienten in Herz und Nieren zu schauen vermag. Zuletzt kommt es doch immer wieder auf das »intuitive Anfühlen« an, das man nicht beschreiben und lehren, sondern nur — erleben, erfahren kann.

Besondere Reize gewinnt die Kennerschaft, wenn sie sich aus den sicheren Geleisen grosser Künstlerlaufbahnen auf die Suche nach wenig begangenen Nebenpfaden macht. Es giebt »seltene« Meister, die (wie Lodewyk de Vadder) Treffliches geleistet und sogar Schule gemacht haben, die aber, weil sie nicht mit grossen Maschinen in jeder Sammlung vertreten sind, kaum genannt werden.[1]) Es giebt auch Meister,

[1]) Zu den Stiefkindern der gelehrten Kunstgeschichte gehört u. a. Meistern des vorigen Jahrhunderts auch der prächtige *Joh. Edlinger*, einer der letzten wirklichen »Maler« um 1780—1820, der mir als Münchner doppelt am Herzen liegt. Als Porträtist ist er so bedeutend wie irgend einer seiner Zeit. Aber weder Woltmann-Wörmann (Gesch. d. Malerei) noch Reber (Moderne Malerei) nennen auch nur seinen Namen, obschon ihm Lipowski vor fünfzig Jahren ein ehrendes Denkmal gesetzt hat. (Vgl. a. Pecht, Gesch. d. Münch. Kunst, S. 13.)

deren Namen aus Urkunden bekannt sind, ohne dass erhaltene Denkmale ihrer Kunst sicher nachweisbar wären. Andererseits kennen wir bedeutende Bilder, deren Urheber nicht dem Namen nach bekannt sind — also »namenlose Meister«.[1]) Hier ist ein grosses dubioses Entdeckungsgebiet nicht blos für Gelehrte, sondern auch für Liebhaber. Ebenso interessant als schwierig ist auch die Unterscheidung eigenhändiger Werke grosser Meister von Bildern aus ihrer Schule (Atelierbildern), wobei die Maltechnik meistens mehr ausschlaggebend ist, als Komposition und Zeichnung. Es giebt auch Meister, die sehr ungleichwerthige Arbeiten hinterlassen haben, neben einigen bedeutenden eine grosse Anzahl von mittelmässigen Bildern, — andere, die nur in einer gewissen Periode ihrer Thätigkeit Bemerkenswerthes geschaffen. Ein besonderes Studium erheischen die (oft gefälschten, oft auch übermalten) Bezeichnungen und Monogramme.[2])

Wer es aber mit der Kennerschaft ernst nehmen will, thut gut daran, neben den allgemeinen Studien sich speziell an *einen* Maler oder an eine *eng abgegrenzte Künstlergruppe* zu

---

[1]) Solche namenlose Meister werden dann nach charakteristischen, auf ihren Werken wiederkehrenden Kennzeichen benannt, z. B. der Meister mit den Bandrollen, — M. m. d. Weberschiffchen, M. der weiblichen Halbfiguren, M. des Todes der Maria etc., oder auch nach Monogrammen oder Jahreszahlen, wenn solche vorkommen.

[2]) Es ist sehr anerkennenswerth, dass die neueren wissenschaftlichen Kataloge der grossen Sammlungen diplomatisch genaue Nachbildungen von Bezeichnungen und Monogrammen enthalten. Vgl. a. Nagler's »Monogrammisten«.

halten. Ein gewisses systematisches Vorgehen führt da oft überraschend schnell zum Ziel, namentlich wenn schon einige Erfahrungen gemacht worden. Hat man ein ernsteres Interesse für einen bestimmten Meister gefasst, so versichere man sich zunächst der auf ihn bezüglichen literarischen Hülfsmittel, Monographien, eines etwa bestehenden Verzeichnisses seiner beglaubigten Bilder. Man strebe nach und nach diese Bilder in den Galerien zu sehen und mache sich Notizen über Grösse, Malgrund, Pinselführung, Farbengebungen etc., wenn solche nicht schon in den betr. Katalogen enthalten sind. Sehr wichtig ist es, nebenher die etwa erhaltenen Handzeichnungen und Radirungen des Meisters, bezw. die Holzschnitte und Kupferstiche nach seinen Werken kennen zu lernen. In dieser Beziehung ist z. B. das Kgl. Kupferstichkabinet im Gebäude des Aelteren Museums eine reiche Fundgrube der Belehrung. Ueberhaupt ist der fleissige Besuch der Handzeichnungs- und Kupferstichkabinete neben demjenigen der Galerien nicht genug zu empfehlen.[1]) Aus solcher Vergleichung der Werke eines Meisters wird sich bald ein lebendiges Bild seines künstlerischen Charakters gewinnen lassen, man wird die verschiedenen Perioden seines Schaffens auseinanderhalten, man wird endlich die falsch oder irrthümlich ihm zugeschriebenen von den ächten Werken unterscheiden lernen

---

[1]) Bei dieser Gelegenheit möchte ich die Vorstände der Cabinete unmassgeblich darauf aufmerksam machen, wie wichtig und interessant für jeden Liebhaber die Anlage von wissenschaftlich geordneten Reproduktionen der *completen* Werke der einzelnen Maler sein würde.

und sagen können, ob ein Original durchaus intakt, ob es ganz oder stellenweise übermalt ist, ob es durch schlechte Restauration Lasuren verloren hat, oder sonstwie verdorben wurde u. s. w. Je mehr der Kunstfreund gelernt hat, desto vorsichtiger wird er freilich in seinen Urtheilen werden.

Vielfach besteht die Meinung, dass eine intime Kennerschaft unerreichbar sei ohne die Erfahrungen des besitzenden, kaufenden und tauschenden *Liebhabers*. »On ne connaît vraiment bien un maître, que lorsqu'on a possédé plusieurs de ses oeuvres, chez soi, sur un chevalet, lorsqu'on les a étudiés sous toutes les lumiéres et qu'on a pu les comparer á loisir.« [1]) Gewiss ist das »Lehrgeldzahlen« eine heilsame, zur Vorsicht und Bescheidenheit anregende Einrichtung. Wer aber bei übrigens genügender Begabung sich mit dem rechten Geiste der Kennerschaft, mit Fleiss und Gründlichkeit wappnet, wer sich daran gewöhnt, nicht nur Viel und Vielerlei oberflächlich, sondern das zur besonderen Aufgabe Nöthige genau und methodisch, mit der Lupe in der Hand, zu sehen, — der kann es doch, auch ohne unter die »Sammler« zu gehen, mit der Zeit zu mancherlei Kennerschaft bringen. Ehedem war das freilich mit den grössten Schwierigkeiten verknüpft, heutzutage aber kann — dank der Liberalität, mit der die herrlichsten Kunstschätze der Welt in öffentlichen wie privaten Sammlungen zugänglich gemacht sind, — Jedermann die erforderliche Anschauung gewinnen. Eisenbahnen, wissenschaft-

---

[1]) Worte Burger-Thorés', mitgetheilt von *Anton Springer* in seinem Aufsatz »Kunstkenner und Kunsthistoriker«, in »Bilder a. d. neueren Kunstgeschichte«, Bonn 1886.

iche Kataloge, Photographien und gute Handbücher thun das Uebrige.

Ist auch die praktische Ausübung der Kennerschaft schon an sich eine Art kunstgeschichtlicher Forschung, so braucht doch der Kenner nicht gerade Gelehrter zu sein. Trotzdem muss er sich, um nicht fortwährend die gröbsten Verstösse zu riskiren, einigermassen mit dem Stande der *Kunstwissenschaft* vertraut machen, die unter den sorglichen Händen unzähliger Forscher heute zum mächtigen Baume der Erkenntniss herangewachsen ist. Es ist nicht leicht, sich in der mehr und mehr anschwellenden Literatur zurechtzufinden — sind es doch Forscher aller gebildeten Nationen, die hier in der schönsten Kollegialität sich brüderlich die Hände reichen. Wenn aber nur einmal der Anfang gemacht ist, dann kommt Eines zum Anderen, und bei weiser Beschränkung wird der Liebhaber bald mit den für ihn wichtigen Büchern umgehen wie mit lieben alten Bekannten. Und das ist sehr schön und interessant, denn die Kunstgeschichte zieht nicht nur die Summe der Werthschätzung, welche die alten Meisterwerke bei früheren Kunstkennern gefunden haben, sie weiht uns auch in die Schicksale der Künstler selbst und ihrer einzelnen Hauptwerke ein, sie zeichnet die Kunst- und Geschmacksrichtungen der verschiedenen Epochen, die Stellung der Kunst zur sozialen und kulturellen Entwickelung, und giebt uns so den Schlüssel zum Verständniss mancher Erscheinungen, die wir mit dem feinsten künstlerischen Geschmack allein nicht begreifen würden. Seitdem die gelehrte Kunstgeschichte sich nicht mehr mit der Kompilation der älteren Kunstchronisten

und Encyklopädisten (Vasari, van Mander, Sandrart u. a.) begnügt, sondern mit Erfolg die neuen Wege einerseits selbstständiger Forschungen in Archiven, Kirchenbüchern, Memoiren, Tagebüchern und Briefen etc. und andererseits der kritisch-methodischen Vergleichung aller, auch der entlegensten und unscheinbarsten Dokumente des Schaffens der einzelnen Meister: der Skulpturen, der Bilder, der Zeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche, der zerstreuten Werke der Kleinkunst etc., beschritten hat, — seitdem hat sie auch für die positive Kennerschaft unschätzbaren Werth, für jeden Gebildeten erhöhtes Interesse bekommen. Der thörichte Streit, ob die Kunstwissenschaft neben dem künstlerischen Urtheil unentbehrlich sei, kann dem verständigen Liebhaber nur ein bedauerndes Lächeln abgewinnen.

»Aber wo und wie beginnen?« Ich antworte darauf: Fasse zuerst das mit Eifer an, was dich am Meisten interessirt. Wenn ich aber weiter rathen darf, so ist es das: Erwärme dich zuerst für einen grossen Künstler *deines eigenen Volkes,* suche sein ganzes Schaffen und Wesen im Rahmen seiner Zeit zu ergründen, thue ein Gelübde und suche alle seine Werke mit Fleiss auf und vergleiche sie mit dem Bilde, das du dir in deinem Herzen von dem Meister gemacht hast. Sieh seine Gebilde so ernsthaft an, als wenn er selbst neben dir stände mit Pinsel und Palette, und als ob er jeden Augenblick anfangen wollte, mit dir zu reden. Versetze dich im Geiste in jenes bescheidene Haus an der Burgfreiheit zu Nürnberg, wo der Unsterbliche lebte und für sein Volk schaffte — du weisst schon, *wen* ich meine! Durchglühe deine Seele

ganz mit dieser Vorstellung und mit der Liebe zu dem abgeschiedenen Meister, der doch in seinem Werke lebendig vor dir steht. Und hast du ihn recht lieben und verstehen gelernt, so wende dich zu anderen Meistern deines Volkes, die abwärts und aufwärts im Strome der Zeit geschaffen haben. Gehe zu den Stammesgenossen am Niederrhein und an der Schelde, die unter allen Deutschen die besten und meisten Maler hatten; denn auch die Brüder von Maaseyck wie der einzige Rubens waren gute Deutsche. Und erst nach und nach wende dich zu den Meistern anderer Völker, am besten zu solchen, die mit deinen deutschen Lieblingsmeistern zu gleicher Zeit gelebt haben. So ist es besser, als wenn du mit anderen Nationen beginnst, deren innerster Herzschlag dir noch fremd ist; denn die Kunst kommt aus dem Herzen, und wer das Herz eines Volkes nicht kennt, der versteht auch seine Kunst nicht.

Aber mit der Zeit, durch vieles Sehen, Vergleichen und Denken, werden wir uns auch des grossen Zusammenhanges *aller* menschlichen Kunst bewusst werden. Unvergesslich ist mir der Eindruck einer Unterredung mit einem der berühmtesten Kunstforscher und Kenner Frankreichs, wobei der vornehme Mann in voller Begeisterung von den, wie er sagte, *unvergleichlichen deutschen* Meistern Dürer und Holbein schwärmte. Wahrlich ist es nicht Mangel an Patriotismus, wenn wir — fest auf unserem heimathlichen Boden stehend — uns Mühe geben, dem künstlerischen Genie anderer Nationen gerecht zu werden. So wollen wir ehrlich anerkennen, dass die veredelnde Strenge und Keuschheit in der Darstellung des Menschen als »Ebenbildes Gottes« uns zuerst von

18

den Kulturvölkern des Südens gelehrt ward und dass wir in dem Adel der monumentalen Menschenauffassung ebenso wie in der Oeffentlichkeit der Kunstpflege noch heute von den Romanen übertroffen werden. Ja ich betrachte es als eine der schönsten Errungenschaften unserer wiedergewonnenen nationalen Macht und Unabhängigkeit, dass wir, ohne zu erröthen, uns an dem idealen Streben anderer Völker herzlich erfreuen können. Hier, fern von der leidigen Politik, wollen wir ohne Schutz- und Trutzzölle geben und nehmen — denn das Göttliche in der Kunst gehört der *gesammten* Menschheit!

Die Bilder der Kgl. Gemäldegalerie.

Von

Richard Muther.

I. Geschichte und Charakter der Sammlung.

DIE Berliner Gemäldesammlung ist die jüngste unter den grossen Galerien Deutschlands.[1]) Zwar hatten schon in früheren Zeiten der Grosse Kurfürst, dann die Könige Friedrich I. und Friedrich der Grosse durch Ankauf und Erbschaft eine Anzahl hervorragender Werke älterer Meister erworben und in ihren Schlössern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg aufgestellt. Aber dieser Besitz war doch geringfügig gegenüber den glänzenden Schätzen, über welche die Habsburger, die Wittelsbacher oder die Wettiner verfügten. Noch vor 100 Jahren

[1]) Festschrift zur Geschichte der kgl. Museen, Berlin 1880. — Führer durch die kgl. Museen zu Berlin, 1889. — *Woltmanns* Biographie G. F. Waagens in seiner Ausgabe von Waagens kleineren Schriften, Stuttgart 1875.

gehörte Preussen zu den kunstärmsten Ländern Europas. Selbst einem so feinen Kenner wie Friedrich dem Grossen legte der in seinen Mitteln knapp bemessene preussische Staatshaushalt äusserste Einschränkung auf. Ein schönes Denkmal sind die Worte, die er entgegnete, als ihm ein Raffaelisches Bild angeboten ward, auf welches August von Polen-Sachsen 30,000 Dukaten geboten hätte: »Was ich bezahlen kann nach einem raisonnablen Preis, das kaufe ich; aber was zu theuer ist, lasse ich dem König in Polen über, denn Geld kann ich nicht machen und Imposten aufzulegen ist meine Sache nicht.«

Den Plan einer Galeriebildung fasste erst Friedrich Wilhelm III., indem er mit einer passenden Auswahl jener älteren Bilder zwei neu angekaufte Sammlungen zu einem Ganzen vereinigte.

Dem englischen Kaufmann *Solly*, welcher lange in Berlin gewohnt und dort einen bedeutenden Handel mit Schiffsbauholz nach England betrieben hatte, war es geglückt, zu einer Zeit, wo in Folge der Revolutionen und Kriege alles Eigenthum im Preise gesunken war und vieles den Besitzer wechselte, mit verhältnissmässig geringen Kosten eine Gemäldesammlung zu Stande zu bringen, die als Privatsammlung heute schwerlich ihres Gleichen haben dürfte. Diese wurde 1821 von der preussischen Regierung für 700,000 Thaler angekauft, nachdem schon vorher, 1815, die Galerie Giustiniani in Paris für 540,000 Fr. erworben worden war. Aus der Sammlung Solly wurden 677, aus der Sammlung *Giustiniani* 73, aus den kgl. Schlössern etwa 350 Stücke für die neue Galerie ausgewählt, deren erster Katalog 1200 Nummern aufzählte.

Ihrem Inhalte nach ergänzten sich diese Bestandtheile in merkwürdig glücklicher Weise. Die Sammlung Solly enthielt eine hervorragende Anzahl bedeutender Werke aus dem italienischen Quattrocento und ausserdem in den 6 Altarflügeln

der Brüder Hubert und Jan van Eyck das Hauptwerk der germanischen Malerei, das Solly erst kurz zuvor für hunderttausend Franken gekauft hatte. In der um 1600 vom Marchese Vincenzo Giustiniani angelegten Sammlung waren die späteren Italiener, besonders Guido Reni und Caravaggio, reich vertreten, während die kgl. Schlösser eine Anzahl auserlesener Werke der vlämischen und holländischen Schule abgaben. Der Vorzug der neuen Galerie, welche am 3. August 1830 in den oberen Räumen des Alten Museums eröffnet wurde, war also schon damals eine seltene historische Vollständigkeit, durch welche die verschiedensten Epochen italienischer und niederländischer Malerei seit den frühesten Zeiten ziemlich gleichmässig vertreten waren. Um hieraus für das kunstgeschichtliche Studium möglichst grossen Vortheil zu ziehen, wurde eine sonst nirgends versuchte, streng systematische Anordnung nach Perioden und Schulen durchgeführt, und zwar in so glücklicher Weise, dass dadurch die Berliner Galerie einen eigenthümlichen Werth erhielt, wie sie ihn durch ihren Inhalt allein nicht gehabt haben würde. Während die anderen deutschen Gemäldegalerien damals sämmtlich von ausübenden Künstlern geleitet wurden, die in der Kunstgeschichte unerfahren und überdies von den modernen Vorurtheilen ihrer Fachgenossen geblendet waren, wurde in Berlin ein wissenschaftlicher Fachmann ersten Ranges zum Galeriedirektor ernannt: *Gustav Friedrich Waagen,* der kurz vorher sein epochemachendes Buch über Hubert und Jan van Eyck geschrieben hatte.

Freilich war die Sammlung damals noch weit davon entfernt, mit denjenigen von Wien, München und Dresden irgendwie in die Schranken treten zu können. Sie trug einen vorwiegend lehrhaften Charakter und bot wenig für den künstlerischen Genuss, da ihr Meisterwerke aus den grossen Blütheepochen der Malerei vollständig fehlten. Diese Lücken waren schwer zu ergänzen, denn zur Erwerbung von Pracht-

werken war die günstige Zeit längst vorüber, das Beste schon vergriffen und in sicherem Besitz. Es gehörte die ganze Rührigkeit Waagens dazu, dem Museum wenigstens einzelne Matadore zuzuführen: die thronende Madonna von Andrea del Sarto, welche 1836 auf der Versteigerung der Sammlung Lafitte in Paris um 45,000 Frcs. erworben wurde, den heil. Antonius von Murillo, van Dycks Porträt des Prinzen Thomas von Carignan, Tizians Lavinia, die Madonna Terranuova von Rafael, die schöne Altartafel von Moretto u. A. Für die Anschaffung dieser Werke stand ihm jährlich eine Summe von 16,000 Thalern zu freier Verfügung. 1841 reiste er mit einem Credit von 100,000 Thalern nach Italien, um dort insbesondere Werke des Cinquecento zu erwerben.

Leider gerieth seit der Mitte der 40 er Jahre die Weiterentwicklung der Galerie in's Stocken. Seit 1839 stand *Carl Maria von Olfers*, ursprünglich Mediziner, später Diplomat, als Generaldirektor an der Spitze der Museen, der in allen Zweigen der Kunstwissenschaft die Kenntnisse eines Fachmannes zu besitzen glaubte und demgemäss die Befugnisse der einzelnen Direktoren auf's Aeusserste einschränkte. Unter seiner Oberleitung entstand der mangelhafte Bau des Neuen Museums, durch den die Gemäldegalerie in ihrem architektonischen Eindruck wesentlich verlor, da ihr der Neubau das freie Nordlicht entzog und in störender Weise in sie einschnitt. Bei neuen Erwerbungen liess man nicht mehr die weise Umsicht wie früher walten. Zahlreiche geringe und werthlose Stücke, die später wieder im Magazin verschwanden, wurden ohne Zuziehung Waagens angekauft. So wurden die Mittel zersplittert, und wenn sich eine Gelegenheit zu grossen und wichtigen Ankäufen darbot, konnte Berlin nicht concurriren. Auch die Katalogisirung der Sammlungen gerieth in Verfall, und selbst bei der Restauration von Gemälden, die der Generaldirektor häufig in Waagens Abwesenheit vornehmen liess, kamen mehrfache Sünden vor. Allgemein be-

kannt wurde die unglückliche Restauration des schönen Andrea del Sarto 1867. Waagen, der dafür von der öffentlichen Meinung verantwortlich gemacht wurde, war seitdem ein gebrochener Mann und starb im Juli 1868.

Erst die grossen Ereignisse der Jahre 1870/71 und deren bedeutsame Folgen für den preussischen Staat sollten auch für die Galerie eine Epoche glänzenden Aufschwungs herbeiführen. Man begann in der mächtig anwachsenden Hauptstadt des neuen Reiches die Bedeutung der Kunst im öffentlichen Leben gebührend zu würdigen und ihr fortan die Pflege angedeihen zu lassen, welche der Würde eines Grossstaates entspricht. Beträchtliche Summen, wie sie kein deutscher Staat jemals für die Kunst zur Verwendung gestellt hat, wurden zu Ankäufen für die Museen angewiesen. Kronprinz Friedrich Wilhelm übernahm das Protectorat der Sammlungen. Zum Direktor wurde 1872 der feinsinnige Verfasser der »Geschichte der modernen französischen Malerei«, *Julius Meyer,* ernannt, dem *Wilhelm Bode,* vielleicht der bedeutendste lebende Bilderkenner, zur Seite steht.

Die erste That der neuen Direktion war der Ankauf der Galerie *Suermondt*, der grössten und inhaltreichsten Privatsammlung Deutschlands, für welchen 1873 durch ein besonderes Gesetz die Summe von 340,000 Thlrn. bewilligt wurde und die der Galerie 219 hervorragende Bilder der holländischen, deutschen und spanischen Schule zuführte. Daneben war das Augenmerk der Direktion unausgesetzt darauf gerichtet, durch die Ausscheidung vorhandenen Mittelgutes und den Ankauf neuer Meisterwerke die Galerie künstlerisch auf eine noch höhere Stufe zu heben. Ganz besonders seien die drei neuen Bilder Rembrandts, die beiden Porträts von Dürer, das jüngste Gericht von Fiesole, die Andromeda und das Bacchanal von Rubens, die junge Römerin von Sebastiano del Piombo und das Frauenbildniss von Velazquez hervorgehoben. Der Riesenaufschwung, den die Galerie

auf diese Weise nahm, bezeichnet einen Triumph praktisch angewandter kunstwissenschaftlicher Bildung und kunstverständigen Entdeckerblicks. Denn ausser glänzenden Mitteln erfordern solche Ankäufe auch volle Sachkunde und unausgesetzte hingebende Thätigkeit, die alle Wege des Kunsthandels kennt, immer aufspürt, stets im rechten Moment zur Stelle ist. Diesem Princip entsprechend, hat man in Berlin nicht gezögert, bei dieser oder jener Gelegenheit die grössten Summen daran zu setzen, um zu erwerben, was man wollte, aber ebenso häufig waren die neuen Ankäufe ein Aufspüren und Finden, das noch Unbeachtetes hervorzog und ihm die richtige Stelle anwies.

Die grosse Zahl der neuen Erwerbungen, die allmählich die Ziffer 300 überschritten, machte bald einen Umbau der Galerie nothwendig, der in den Jahren 1877—84 durchgeführt wurde. Dem Format der Bilder entsprechend wurden die Räume mannigfaltiger gegliedert und die durch den Bau des Neuen Museums veranlassten Mängel in der Beleuchtung gründlich abgestellt. Von dem Vorraum (Plan a) scheidet sich die Galerie in zwei symmetrische Haupttheile. Die nach Westen gelegene Hälfte (Räume I—X) umfasst die romanischen Schulen d. h. die italienische, spanische und französische, die östliche Hälfte (Räume XI—XXII) die germanischen Schulen d. h. die deutsche, vlämische und holländische. Auf beiden Seiten ist innerhalb der Schulen die chronologische Anordnung möglichst eingehalten, doch ist sie nicht schematisch, sondern mit gebildetem Geschmack und feinem Gefühl durchgeführt, so dass sie nicht bloss auf das Studium, sondern auch auf den Genuss Rücksicht nimmt und ausser durch eine glückliche Zusammenstellung des geschichtlich Zusammenpassenden auch ästhetisch das Auge befriedigt.

Als Organ der Museumsverwaltung erscheint seit 1880 das »Jahrbuch der kgl. Preussischen Kunstsammlungen«, in welchem alle neuen Erwerbungen verzeichnet und theilweise

kritisch besprochen werden. Seit Kurzem hat man auch begonnen ein mit zahlreichen Radirungen und Heliogravüren versehenes Prachtwerk über die Gemäldegalerie herauszugeben, von welchem bis jetzt drei Lieferungen veröffentlicht sind.[1])

[1]) Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode. Herausgegeben von der General-Verwaltung. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. Preis pro Lieferung 30 Mark.

II. Die Italiener.

Saal I, II, III, IV, VIII, IX. Cab. 5, 6, und 7.
Korridor 10.

DEN glänzendsten Theil der Berliner Sammlung bilden die Italiener,[1]) denen nahezu die Hälfte der Galerie gewidmet ist. Während die Münchener Pinakothek besonders durch die Menge und Bedeutung ihrer Bilder aus den deutschen und vlämischen Schulen unsere Bewunderung erweckt, die Dresdener Galerie durch ihren Reichthum an Prachtwerken aus der Blüthezeit sämmtlicher Malerschulen einen berauschenden Reiz ausübt, ist Berlin der Ort, wo man die keusche Jugendzeit der italienischen Kunst in ihrer ganzen Liebens-

---

[1]) *Crowe u. Cavalcaselle,* Geschichte der ital. Malerei, deutsch von Jordan, 6 Bände, Leipzig 1869—1876. — *Lübke,* Geschichte der ital. Malerei, 2 Bde. 2. Aufl., Stuttgart 1879. — *Morelli* (Lermolieff), Die Werke ital. Meister in München, Dresden u. Berlin, Leipzig 1880. — *Bode,* La Renaissance au Musée de Berlin, in der Gazette des Beaux-arts, 1888 Bd. I p. 197 u. 472. — *Julius Meyer's* Text zum Berliner Galeriewerk, Berlin, Grote 1888.

würdigkeit geniessen kann. In den anderen deutschen Galerien sind hauptsächlich Erzeugnisse der Spätepoche vorhanden, die im vorigen Jahrhundert besonders beliebt waren; hier dagegen war man von Anfang an auf die Vertretung der älteren Meister bedacht, die für die heutige Anschauung neben dem geschichtlichen Interesse auch eine grosse künstlerische Bedeutung gewonnen haben. Schon die Sammlung Solly lieferte für diesen Theil der Sammlung eine mustergültige Grundlage. Die kleinen noch vorhandenen Lücken fanden später so vorsorgliche Nachhülfe, dass die Berliner Galerie gegenwärtig mehr als jede andere nordische Sammlung im Stande ist, dem Kunstfreunde ein Bild von dem Werden und Wachsen der italienischen Kunst in der unvergleichlichen Mannigfaltigkeit ihrer Schulen zu bieten. Selbst für denjenigen, welcher die Bekanntschaft der grossen italienischen Meister in ihrer Heimath gemacht hat, ist es ein grosser Genuss, in diesen Räumen zu weilen, in denen man mit Musse das in Italien Gelernte wieder durchgehen und für sein Gedächtniss neu beleben kann. Das liegt nicht nur daran, dass diese Schöpfungen da sind, sondern ebenso an der Art, wie sie vorgeführt werden, an der unvergleichlichen Kenntniss und dem Geschick, mit dem sie angeordnet sind, so angeordnet, dass, wer durchgeht, schon im Gehen eine Ahnung von dem empfängt, was die Kunst, ihr Aufschwung, ihre Geschichte bedeuten. Gleich beim Eintritt in den ersten Saal bereiten uns mehrere der liebenswürdigsten Quattrocentisten einen feierlichen Empfang, und im dritten Saale sind sogar die bedeutsamen Anfänge des vierzehnten Jahrhunderts durch eine Anzahl lehrreicher Beispiele gekennzeichnet. [1])

Der Laie pflegt an diesen Werken aus der Frühzeit gewöhnlich rasch vorbeizugehen, um sich desto schneller den Gemälden der Blüthezeit zuzuwenden, die allerdings

---

[1]) Morelli, Die Werke ital. Meister, p. 271.

unser Schönheitsgefühl weit mehr befriedigen, auf unsere Sinne einen weit stärkeren Reiz ausüben. Wer sich aber einen tieferen geistigen Genuss verschaffen, wer das Werden und Wachsen eines Kunstzweiges von seinen ersten Keimen bis zu seiner höchsten Blüthe verfolgen will, der möge auch diesen trockenen, ehrlichen, effectlosen, aber stets redlich vorwärts strebenden alten Meistern eine ernste Betrachtung schenken. Die Kunst jedes Volkes wird ihm dann bald als ein wundersamer Organismus erscheinen, der mit immanenter Nothwendigkeit sich entwickelte, Trieb nach Trieb ansetzte, von schüchternen Anfängen bis zu strahlender Pracht aufstieg, von da eben so allmählich sich senkte — im Verlaufe gleich den menschlichen Lebensaltern oder den Zeiten des Jahres vom ersten Frühling bis zum Herbst und Winter. Erst unter diesem Gesichtspunkt kann die Kunstbetrachtung die rechte Freude gewähren. Die anscheinend buntgemischte Fülle des Stoffes theilt sich und sondert sich in Gruppen, das Gleichartige tritt zusammen, feinere Unterschiede thun sich auf. Man verachtet Nichts, sondern fühlt es in seinem Zusammenhang. Und gerade die Erzeugnisse der Frühzeit werden uns nicht nur als hoffnungsvolle Knospen einer kommenden Kunstblüthe lieb und anziehend, sondern wir lernen die alten Meister auch als geniale Ueberwinder und Bahnbrecher bewundern, sobald wir sie mit noch älteren Vorfahren vergleichen.

Die Geschichte der christlichen Tafelmalerei umfasst bekanntlich noch keinen grossen Zeitraum. Aus dem eigentlichen Mittelalter sind ausser den Wandgemälden, den gewebten Teppichen, den Mosaiken und den Glasgemälden, welche zur Ausschmückung der Kirchen und Paläste dienten, nur Miniaturen erhalten, mit denen man die kostbaren Pergamenthandschriften zu zieren pflegte. Die ältesten erhaltenen Tafelbilder stammen erst vom Anfang des 13. Jahrhunderts und haben damals lediglich religiösen Zwecken gedient.

Während die Miniatur frühzeitig Werke weltlichen Inhalts zierte und die Wandmalerei zum Schmuck der fürstlichen Schlösser, dann der Ritterburgen und Rathhäuser vielfach verwendet wurde, stand das Tafelbild im 13. und 14. Jahrhundert noch ausschliesslich im Dienste der Kirche. Die Malerei war eine Art Bilderschrift, welche denen, die nicht lesen konnten, das Heil verkündigte und das Leben der heiligen Personen vorführte. Der menschliche Körper wurde nur dargestellt als Hülle der unsterblichen Seele. Die irdische Auflösung im himmlischen Erlöser war das Schönheits-Ideal. So erklären sich die schlanken emporgereckten Gestalten, sanft geschwungen in der Haltung, fast hüftenlos und ohne jede Andeutung des Knochengerüstes; die Glieder sind schwächlich, die Hände länglich, zierlich, ohne Angabe der Gelenke. Die Gewandung ist schwungvoll und fliesst in weichen, gleichmässigen Falten herab, ohne den Körperbau hervorzuheben. Auch der Typus der Köpfe ist ein feststehender: ein längliches Oval mit hoher Stirn, gerader Nase und feinem Munde. Je mehr das Körperliche zurücktrat, um so mehr konnte aus den gemüthstiefen Augen das Göttliche hervorleuchten. Und in keiner irdischen Umgebung durften diese Gestalten sich aufhalten. Desshalb dehnt sich hinter den Figuren prangender Goldgrund aus, der sie gleichsam in eine himmlische Ferne entrückt, wo es nichts als Reines und Heiliges gibt, wo der sterbliche Mensch mit seiner Qual nicht hinkommt.

Einen künstlerischen Werth darf man bei den ältesten dieser italienischen Werke selten voraussetzen. Die dilettantische Schwachheit des Erhaltenen deutet darauf hin, dass die Tafelmalerei damals in Italien geringeren Kräften überlassen blieb, die in dem starren Festhalten an alten mittelalterlichen Vorbildern das einzige Heil erblickten. Als ein Beispiel der sog. byzantinischen Manier, die bis zum 13. Jahrhundert in Italien herrschte, kann eine Maria mit dem Kinde gelten, die noch ganz die versteinerten Züge byzantinischer Mosaiken zeigt. III, 1048

Die geschlitzten Augen haben eine starr eliptische Form, die lange Nase springt stark aus geschwollener Wurzel vor, Mund und Kinn sind unnatürlich klein und zierlich; an den Händen fällt die Dünne und Länge der Finger auf, auch der weite Abstand, in dem sie vom Handteller auslaufen. Der Jesusknabe mit seinem ältlichen Kopfe und seinem schlanken voll entwickelten männlichen Körper gleicht eher einem kleinen antiken Heros als dem niedlichen Bambino, den spätere italienische Madonnen auf den Armen tragen. Die Zeit, in welcher dieses Bild entstand, ist schwer zu bestimmen, da Stil und Behandlungsweise, nach festen Regeln überliefert, lange Zeiträume hindurch die gleichen blieben. Als Technik wurde hauptsächlich eine Harztempera verwendet, wodurch der Farbenauftrag eine gewisse Zähigkeit erhielt und dunkle trübe Töne die Herrschaft erlangten.

Giovanni Cimabue, welcher gegen Ende des 13. Jahrhunderts thätig war, bezeichnet insofern einen Fortschritt, als er die mechanische, handwerksmässig geübte Weise zu lockern und seine byzantinischen Madonnen wenigstens einigermassen seelisch zu beleben suchte. Seiner Werkstatt könnte ein kleines aus fünf Abtheilungen bestehendes Gemälde an- III,1042 gehören: in der Mitte die auf einem Thron sitzende Maria, welche auf beiden Händen das an ihre Wange sich schmiegende Kind hält, rechts Christus, wie er auf einer Leiter zum Kreuze emporsteigt, und die Abnahme vom Kreuz, links Christus am Kreuze und die Grablegung. Die feierliche Haltung der Jungfrau, die Form des Thrones, die dunkeln Farben stimmen vollständig mit den beglaubigten Bildern Cimabues überein. Die Kreuzabnahme ist genau nach den Vorschriften der griechischen Kirche gemalt; auch die sehr seltene Darstellung des zum Kreuze emporsteigenden Christus geht auf ältere Miniaturen zurück.

Die grossen Fortschritte, welche die italienische Kunst im 14. Jahrhundert machte, kamen fast ausschliesslich der

Wandmalerei, dem Fresco, zu Gute. Nur in umfassenden, grossräumigen Darstellungen fand die geistige Macht eines Giotto und seiner Nachfolger ihren vollen Ausdruck, während sie im Tafelbild nur schüchtern und mit sichtbarer Anstrengung ein neues Gebiet betraten. Es handelt sich nach wie vor um eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen. Nur suchte man dem Marienideal dadurch seine Starrheit zu nehmen, dass man das Imponirende und grossartig Ernste, jenes Unnahbare der byzantinischen Kunst mit einer grösseren Anmuth und weiblichen Milde vereinte. Auch beim Christkind, das vorher gewöhnlich mit der Weltkugel dargestellt war, wird jetzt der Anfang eines harmlosen Vergnügens, etwa das Spiel mit einem Vogel bemerkt. Die Altarstaffeln (Predellen) gaben den Commentar des Mittelbildes, indem sie, wenn in diesem einzelne Figuren dargestellt waren, die Geschichte dieser Figuren erzählten. Technisch bestand der Fortschritt darin, dass man an Stelle der Harztempera die Eitempera anwandte, die zu lichterer und flüssigerer Behandlung führte. Die Färbung ist im Vergleich zu den grünlich nachgedunkelten byzantinischen Bildern heller, die durchgehende Grundlage bilden Roth, Blau und Gold. Für den Hintergrund hielt man noch durchgängig am gemusterten Goldgrunde fest oder begnügte sich wenigstens mit einer anspruchslosen Andeutung der Localität; auch in der Gewandung wurden mit Vorliebe goldene Prachtmuster verwendet.

Die beiden Hauptorte des Kunstbetriebs der Epoche waren Florenz und Siena. Beide Schulen sind in der Berliner Sammlung gut vertreten, soweit eben von einer charakteristischen Vertretung der Trecentisten durch Tafelbilder die Rede sein kann. Denn es bedarf keines Hinweises, dass, wer diese Meister nicht an Ort und Stelle studirt hat, sie überhaupt nicht kennt und sich aus ihren Tafelbildern nur höchst mangelhafte Vorstellungen von ihnen machen wird.

Dem *Giotto,* der auf den neuen Umschwung am bedeu-

tendsten einwirkte, dessen geistreiche Vielseitigkeit aber selbstverständlich nur in seinen grossräumigen Werken zur Geltung kommt, wird neuerdings eine kleine Kreuzigung zugeschrieben. Der gekreuzigte Christus ist eine edle Gestalt, das Ganze durch die Harmonie der hellen Farben bemerkenswerth. Ausserdem besitzt die Galerie zwei kleine in Vielpässe eingerahmte Bilder, welche zusammen mit mehreren anderen Tafeln der Akademie zu Florenz ehemals die Thüren zweier Schränke in der Sakristei der dortigen Kirche Sta. Croce schmückten, von Rumohr erworben und von ihm auf Vasari's Autorität dem Giotto zugeschrieben wurden. Das eine gibt die Darstellung eines Wunders, das sich in Florenz ereignet haben soll und häufig in den Werken der florentinischen Kunst wiederkehrt: ein Knabe, der aus einem Fenster auf die Strasse stürzt und durch Anrufung des hl. Franziskus gerettet wird. Nach der naiven Weise jener Zeit sind die drei verschiedenen Momente der Begebenheit ohne Sonderung neben einander geordnet. Man sieht den Knaben herab aus dem Fenster stürzen, zugleich aber todt vor der Mutter liegen, während rechts eine Frau voll Spannung am Boden sitzt und ihr gegenüber zwei Ordensbrüder andächtig knieen. Die Mutter fleht dringend den Heiligen an, der langsam heranschwebt. Sein Wort wird zur That: der Knabe steht hinter dem eigenen Leichnam unversehrt aufrecht. Die Bewegungen der dargestellten Personen zeigen mancherlei naiv charakteristische Züge. Bei dem zweiten Gemälde, welches die Ausgiessung des hl. Geistes darstellt, blickt man über eine hohe Marmorbrüstung in das Gemach, in dem die versammelten Jünger sich befinden, doch sind, da nur halbe Figuren dargestellt wurden, die Bewegungen hier minder durchgeführt. Die Composition beider Werke schliesst sich an zwei Wandgemälde Giotto's in der Oberkirche zu Assisi an, doch scheint wegen der conventionellen Formgebung und der falschen Zeichnung der Extremitäten die Ausführung von Giotto's Schüler *Taddeo Gaddi* herzurühren.

III, 1074 A

III, 1074

III, 1073

III,1079

Dieser ist ferner mit einem 1334 datirten Altarwerk vertreten, das in der Mitte die thronende Madonna, auf den Flügeln die Geburt Christi und die Kreuzigung enthält. Die thronende Jungfrau der Mitteltafel und das Kind, das die Wange der Mutter streichelt, sind nicht der gelungenste Theil. Die zwölf Apostel dagegen, rings auf dem schmalen Rand in Halbfigürchen übereinander angebracht, halten in Stellung, belebten Geberden und Physiognomien den Vergleich mit Giotto wohl aus. Die Kreuzigung auf dem rechten Flügel bleibt wieder ärmlich in der Composition, der Körper Christi ist lang gestreckt und gering modellirt, die trauernde Mutter eher verdriesslich als schmerzreich. Gefälliger und ernst zugleich wirkt die Geburt auf dem linken Flügel. Unter dem Hüttendach sieht man Ochs und Esel, daneben freundliche Engel und im Mittelgrund einsam auf felsigem Boden die Mutter, die den Neugeborenen nährt. Die Färbung in Purpur und Gelb, Zinnober und Hellgrau, Roth und Violett ist von grosser Milde und lieblichem Einklang. Die Aussenseiten der Flügel sind neuerdings losgelöst und über dem Altärchen aufgehängt.

040. *Agnolo Gaddi:* Maria mit dem Kinde.
(Photogr. Gesellschaft.)

III,1081

Der Sohn und Schüler Taddeo's, *Agnolo Gaddi,* begnügte sich, wie sein Madonnenbild zeigt, die Art des Giotto in einer

III,1040

handwerklich tüchtigen Weise nachzuahmen, ohne selbst Eigenthümliches hinzuzufügen. Die kleinen geschlitzten Augen und die breiten Backen Marias wiederholen sklavisch den herkömmlichen Typus, und auch beim Kind bildet der männliche Kopf zu dem kleinen Körper einen sonderbaren Gegensatz. Dagegen bezeichnet das kleine Triptychon mit der Krönung der Maria, der Geburt und der Kreuzigung Christi von *Bernardo da Firenze* insofern einen Fortschritt, als die Figuren schon mehr porträtartige, dem Leben entlehnte Züge tragen. III,1064

Die anderen Nachfolger Giotto's, *Orcagna, Spinello Aretino* und *Lorenzo Monaco,* sind wenigstens in guten Schulbildern vertreten. Aus der Schule Orcagna's stammt ein grosser gothischer Altar mit der thronenden Maria und vier Heiligen. Hier sowohl wie auf dem daneben hängenden Bilde des Lorenzo Monaco sind die Heiligen ohne jede Gruppirung und ohne bewegtere Geberden einfach nebeneinander gestellt und theilweise durch Pilaster getrennt. Die Gesichter wurden grösstentheils in Dreiviertelansicht genommen, damit sie sowohl der Madonna wie dem andächtigen Beschauer sich zuwandten. III,1039 III,1123

Fra Giovanni Angelico da Fiesole, der fromme Klosterbruder von San Marco, gehört nach seinen Lebensdaten in die spätere, nach seinem Kunstcharakter ebenfalls noch in diese Epoche. In seinen Werken klingt eine grosse ideale Seite der mittelalterlichen Malerei aus. »Wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüthe der damaligen Menschheit sich spiegelte, wissen wir am genauesten durch ihn, so dass seinen Gemälden schon der Werth religionsgeschichtlicher Urkunden ersten Ranges gesichert ist.« [1]) Das erste seiner Bilder zeigt eine Madonna mit dem Kinde auf reichem goldgeschmücktem Throne und zwei kleinere Heilige zu ihrer Seite. Die zarten Linien III,60

[1]) J. Burckhardt im Cicerone 4. Aufl. p. 531.

der Gewandung, die rosigen Farbentöne und das reine milde Gesicht der Mutter kennzeichnen die Richtung des frommen Mönches, dessen Liebenswürdigkeit sich auch in den beiden kleinen Bildern ausspricht, welche die Begrüssung des heiligen Dominicus durch Franciscus und die Verklärung des heiligen Franciscus schildern. Ein zweites im dritten Saal aufgehängtes Bild, das Jüngste Gericht, ist nur von einem schwachen Schüler oder Nachahmer ein Jahr nach Angelicos Tode gemalt. Dagegen wird er durch das kürzlich erworbene Jüngste Gericht in würdiger Weise vertreten.[1]) Es ist ein Bild von rund 300 Köpfen, dazu von wundervoller Erhaltung und von einer Schönheit, wie sie Fiesole selten erreicht hat. Unter seinen Tafelbildern ist es das reichste an Gedanken und malerischen Motiven, unter seinen das Jüngste Gericht behandelnden Werken dasjenige, in dem es ihm am meisten gelungen ist, den spröden Stoff seinem künstlerischen Naturell anzupassen. So sehr er sich in der Hauptsache an das herkömmliche Compositionsschema hielt, hat er sich doch die volle Freiheit in der Gruppirung bewahrt. Oben ist auf Wolken der himmlische Gerichtshof dargestellt. Auf dem Friedhof darunter werden nach dem Gleichniss von den Schafen und den Böcken die Guten zur Rechten, die Bösen zur Linken des Weltrichters aufgestellt. Der ganze Apparat von Höllen- und Teufelsqualen, den das Programm des Bildes verlangte, ist auf einen verhältnissmässig geringen Raum und auf verschwindend klein gezeichnete Figuren beschränkt. Der dem Fiesole eigene Mangel in der dramatischen Erfassung solcher Vorgänge tritt daher bei dem geringen Massstabe nicht stark hervor. Die ganze Aufmerksamkeit des Beschauers wird vielmehr auf die gegenüberliegende Seite der Seligen gelenkt; die eigentlich stärkste Seite in Fiesole's

I,61 u. 62

III,57

6,60 A

---

[1]) G. Voss in der Kunstchronik 1885 p. 211. Das Bild, früher in Dudley House zu London, wurde im Winter 1884 für 10000 Guineen = 262,500 Francs erworben.

künstlerischem Charakter, die feine Schilderung einer in Glauben und Andacht wurzelnden Lebensfreude, kommt dadurch zur glänzenden Entfaltung. Ganz vorn werden die Auferstandenen jeder einzeln von seinem Schutzengel in Empfang genommen. Freunde, die einander wiedergefunden haben, liegen sich in den Armen. Ein Mönch hält die Hand eines Mädchens gefasst, eine in dieser Umgebung mit wundervoller Reinheit und Anmuth empfundene Scene. Links daneben werden die Seligen von ihren Schutzengeln in feierlichem Reigentanz über blumige Wiesen zum Paradies emporgeleitet. Dieser Engeltanz voll Himmelslust und heiliger Gelassenheit gehört zum Schönsten, was Angelico je gemalt hat.

Selbst sein Schüler, der lebensfrohe *Benozzo Gozzoli,* stand in seiner frühen Zeit noch ganz auf mittelalterlichem Boden, III,60 B wie ein schönes Jugendbild, die Madonna zwischen Martha und Magdalena, bezeugt. Die milden anmuthigen Typen mit ihrem zarten Oval, dem reizend geformten Mund, dem sinnig heiteren Auge, wie der leichte in's Bläulichroth spielende Farbenton erinnern an Fiesole, mit dem das Bild auch den idealen, gleichsam weltentrückten Zug gemein hat.

Noch besser stellt sich die Schule von Siena dar, die noch mehr als die florentinische durch den Liebreiz ihrer Erzeugnisse anzieht, der sich auch in der Färbung ausspricht. Das Hauptwerk der Schule war der umfangreiche Altar, welchen *Duccio di Buoninsegna* in den Jahren 1308—10 für den Dom von Siena malte und der auf die Zeitgenossen einen so gewaltigen Eindruck machte, dass sie ihn in feierlichem Aufzuge unter Glockengeläute und Trompetenschall aus der Wohnung des Meisters in den Dom überführten. III, 1062 A Ein Predellenstück davon, das die Galerie neuerdings erworben

1062 A. *Duccio di Buoninsegna:* Anbetung des Kindes.

(Nach der Heliographie im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.)

hat[1]), zeigt in der Mitte die Geburt Christi, an den Seiten je eine Prophetengestalt. Bei der allgemeinen Anordnung der Geburtsscene, die in einer Höhle vor sich geht, wo das Kind durch herbeigeholte Frauen gepflegt wird, hat sich Duccio eng an die byzantinische Tradition gehalten; auch die Technik mit der grünlichen Untermalung der Fleischtöne und der an Zellen-Email erinnernden Anbringung von Goldlinien ist noch durchaus byzantinisch. Gleichwohl hat er es verstanden, seiner Maria unter strengster Beibehaltung ihrer typischen Gesichtszüge einen wehmüthig milden Ausdruck zu geben und über die Engel eine Fülle von Anmuth und Holdseligkeit auszugiessen.

Von Duccios grossem Nachfolger *Simone Martino* ist kein eigenhändiges Werk vorhanden, doch lässt sich eine

---

[1]) E. Dobbert im Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen VI p. 153 ff.

III,1069 Darstellung aus der Legende der heil. Margaretha wohl seiner Werkstatt zuweisen. Die Heilige, welche gerade die Heerden ihres Vaters hütet, wird auf Befehl eines römischen Feldherrn, der sie zu seinem Weibe begehrt, hinweggeführt, um in dessen Palast gebracht zu werden. Bei dem römischen General und seinem Gefolge, das der Künstler auf eine möglichst geringe Anzahl beschränkt hat, machen sich die Anfänge einer gewissen realistischen Auffassung bemerkbar, nur die hölzernen Pferde und die primitive Felsenlandschaft zeigen Martino noch ganz als Kind seiner Zeit.

Von *Pietro Lorenzetti* besitzt die Galerie zwei Predellenstücke zu dem 1316 entstandenen, in der Florentiner Akademie befindlichen Altarwerk, das im Mittelstück die heil. Humilitas III,1077 in ganzer Figur und ringsum in 11 Abtheilungen Vorgänge aus ihrem Leben darstellt. Das breitere Bild, das sich schon seit langer Zeit in der Galerie befand, schildert, wie die Heilige eine Nonne vom nahen Tode errettete, nachdem der Arzt nicht im Stande gewesen, den Blutfluss zu stillen. Auf dem kleineren, das erst vor Kurzem in Berliner Privatbesitz wiederentdeckt wurde, ist rechts ein unbekannter Vorgang aus dem Leben der Heiligen, links ihre Krankheit dargestellt.

Pietros jüngerer Bruder *Ambruogio Lorenzetti,* der berühmte Meister der Fresken im Palazzo publico zu Siena, ist nicht vertreten. Nur ein in Florenz befindliches Bild von ihm ist III,1097 in einer alten Copie vorhanden, die das Original an feiner Färbung übertrifft und sich von demselben sonst nur dadurch unterscheidet, dass statt des männlichen Heiligen hier eine weibliche Heilige die Hauptfigur bildet. Nach Waagen ist es die heil. Helena, die einer Hungersnoth in ihrer Vaterstadt dadurch abhalf, dass sie, als gerade Schiffe in den Hafen einliefen, den Schiffsführer bestimmte, ihr einen Theil seiner Ladung für das hungernde Volk zu überlassen.

III, 1081 A Sehr liebenswürdig sind drei Bilder von *Lippo Memmi,* unter denen besonders ein kleiner Hausaltar durch technische

Feinheit hervorragt. Die Jungfrau, eine lange schlanke Gestalt, mit dem vor ihr stehenden Kinde, dessen Rücken sie an ihren Busen drückt, wiegt den breiten Rundkopf zierlich auf dünnem Halse und ihre geschlossenen Lider geben den herkömmlichen schwärmerischen Ausdruck. Der Knabe, dem sie das eine Füsschen hält, während er das andere auf ihren Arm setzt, trägt weisse Tunika und rothen Mantel und fasst mit der herabhängenden Linken eine Rolle. Der kindliche und doch gedankenvolle Ausdruck ist gut getroffen, auf dem goldenen Grunde sind viele feine Verzierungen eingeprägt.

Dazu kommt von *Bartolo di Fredi* eine zarte, in hellen Farben gemalte Anbetung der Könige, von *Francesco Vannucci* ein kleines, reich eingerahmtes Gemälde mit der Kreuzigung, das wohl einst als Abzeichen einer religiösen Körperschaft bei Umzügen und dergl. diente.

III,1112

III, 1062 B

Der letzte Nachzügler dieses alten Stils war der Sienese *Sassetta,* der sich bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts in schematischer Nachahmung älterer Typen und Motive gefiel. Ihm gehört eine kleine Maria mit dem Kinde an, das in seinen manierirt langgestreckten Formen äusserst geschmacklos wirkt, und auch die umfangreiche Himmelfahrt Mariae wird ihm wohl mit Recht zugeschrieben. Die grossartig alterthümliche Anordnung und die colossale feierliche Gestalt Maria's gehen auf ältere Vorbilder zurück, dagegen weist der oft sehr realistische Typus der Engel, ihre flatternde Gewandung und die ausgeführte Landschaft des Vordergrundes unverkennbar auf das 15. Jahrhundert hin. Der Idealkopf der Madonna ist leer und ohne höhere Reinheit der Form, und das Bild lässt bei aller Sorgfalt der Ausführung doch die tiefere Empfindung der älteren Meister vermissen.

III,63 B

III,1122

Ausserhalb Florenz und Siena waren in dieser frühen Zeit erst wenige Künstler thätig. Aus Modena stammte Meister

III,1171 *Barnaba*, dessen Madonna von 1369 durch kleinliches Gefälte, starren Ausdruck und langgezogene Hände alterthümlich wirkt und durch gesuchte Anmuth dafür nicht entschädigt.

In dem kleinen umbrischen Städtchen Fabriano lebte um 1350 *Alegretto* III,1076 u. 1078 *Nuzi*, von dem das Museum eine thronende Madonna und einen Christus am Kreuze besitzt, liebenswürdige Arbeiten von zarter Empfindung und von miniaturartiger Feinheit der Durchführung. Alegrettos Nachfolger *Gentile da Fabriano* gehört schon mehr III,1130 der Uebergangszeit an. Seine thronende Madonna mit den Heiligen Nicolaus und Katharina zeigt noch den alterthümlichen Goldgrund, aber die liebliche Umgebung von Orangenbäumen, welche statt der Früchte kleine rothe musicirende Engel tragen, und das nackt auf dem Schoosse der Mutter stehende Christkind, dem das früher unerlässliche mittelalterliche Röckchen abhanden gekommen, sind Elemente eines neuen künstlerischen Lebens.

1130. *Gentile da Fabriano*: Maria mit dem Kinde und Heiligen.

(Photogr. Gesellschaft.)

Unter Gentiles Einfluss entwickelte sich in Oberitalien *Antonio Vivarini*, der in den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts in Murano, dem durch seine Mosaik- und Glasfabrikation berühmten kleinen Eilande bei Venedig, eine Bilderfabrik gründete, die für alles sorgte, was zum Schmucke III,5 eines Kirchenaltars nöthig war. Seine Anbetung der Könige,

ein etwa 1440 entstandenes Jugendwerk, ähnelt in der Anordnung dem Bilde des Gentile in der Akademie zu Florenz. Alle Zierrathen, wie Pferdegeschirr, Fahnen, Kronen, Gürtel und Weihgeschenke sind in stark aufgetragenem, vergoldetem Stuck gehalten. Der landschaftliche Hintergrund, der kindliche Ausdruck der jugendlichen Gestalten, und der eigenthümlich bleiche Fleischton erinnert an die frühesten Werke der umbrischen Schule. Auch die beiden darunter hängenden dreitheiligen Bilder aus dem Leben Maria's sind von dem zarten, fast weiblichen Charakter, welcher die frühesten Erzeugnisse jener Schule kennzeichnet. III.1058

Doch wir haben es nicht mit dem Zurückgebliebenen, sondern mit dem Vorwärtsstrebenden zu thun und verlassen deshalb diese Meister, um nun den grossen Umschwung zu beobachten, der damals schon in der gesammten mittelitalienischen Malerei sich vollzogen hatte.

In den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts kam ein neuer Geist in die Welt.[1]) Als die Zeit der Entdeckungen und Erfindungen, als das Zeitalter des Humanismus wird mit Recht das Quattrocento gerühmt. An die Stelle des demüthigen Glaubens, der bis dahin die Menschheit regiert hatte, trat das frohe Gefühl der eigenen Kraft. Statt sich scheu vom Leben abzuwenden wie im Mittelalter, statt unbefriedigt von der wirklichen Welt seine Ideale in einer höheren Welt zu suchen, gab der freigewordene Mensch froh dem Leben sich hin. Und sofort machte diese veränderte Weltanschauung auch in der Kunst sich geltend. Die Malerei erkennt jetzt in der Wiedergabe des Wirklichen ihre wichtigste Auf-

[1]) A. Springer, Die Anfänge der ital. Renaissance, in seinen »Bildern aus der neueren Kunstgeschichte«, 2. Aufl., Bonn 1886. — J. Burckhardt, Der Cicerone, 4. Aufl. p. 524.

gabe. Abgethan ist der Naturhass, der Hass alles Irdischen, welcher die Kunst des Mittelalters beseelte. In Klopstock's Wort:

> Schön ist Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht,
> Schöner ein froh Gesicht

kann man die Grundanschauung des Malers der neueren Zeit zusammenfassen. Es weht jetzt in den Bildern etwas von der frohen Empfindung, mit welcher der mittelalterliche Städter aus seinen engen Mauern unter Gottes freien Himmel hinaustrat, etwas von der Osterfeiertagsstimmung, wie sie Goethe im Faust geschildert hat. Das Neue bestand nicht darin, dass sich der Stoffkreis wesentlich verändert hatte. Nur schüchtern begann man die Erscheinungen der natürlichen Welt, zunächst das Bildniss selbständig zu behandeln und aus profanen Sagenkreisen neue Vorstellungen aufzunehmen. Im Wesentlichen hielt auch die Renaissancekunst am christlichen Stoffkreis fest. Sie gewann dadurch den Vortheil, dass sie die allgemeine Verständlichkeit der Darstellung voraussetzen durfte, der stets misslichen Frage, was wohl im Bilde gemeint sei, aus dem Wege ging. Dem Künstler aber wurde die Möglichkeit geboten, dass er sich nicht erst mit der Verdeutlichnng des Gegenstandes abplagen musste, sondern unmittelbar in frischer Kraft an die künstlerische Gestaltung desselben schreiten konnte. Man hatte damals noch nicht jenen krankhaften Begriff von Originalität, demgemäss jedes neue Werk sich in allen Beziehungen, in Stoff, Composition und Ausführung soviel wie möglich von dem bereits Vorhandenen unterscheiden müsse, sondern beharrte unbefangen bei den einmal gefundenen, gewohnten und beliebten Gegenständen.[1]) Wie in der classischen Kunst kehren auch in der Renaissance die gleichen typischen Gestalten immer wieder, und die Betonung liegt nicht in dem *was,* sondern in der

---

[2]) Vrgl. darüber die Bemerkungen in Thausings »Dürer« p. 153.

Art, *wie* geschildert wird. Wahrheit und Lebendigkeit seinem Werke als Haupteigenschaften aufzuprägen, bildet fortan das erste Bestreben des Künstlers. Eifrig wirft sich der Eine auf das Studium der Anatomie; der genauesten Messung unterwirft der Andere den menschlichen Körper; ohne Ruhe und Rast späht der dritte nach den Geheimnissen der Perspective, während Andere unermüdet Versuche mit Farbenmischungen anstellen. An die Stelle der allgemeinen Gesichtstypen treten Individualitäten; das bisherige schematische System des Ausdrucks und der Geberden wird durch eine reiche Lebenswahrheit ersetzt, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet. Die von der Antike abgeleitete Idealtracht macht dem modischen Zeitkostüm des 15. Jahrhunderts Platz. An Stelle des Goldgrundes und der nur andeutungsweise behandelten Architektur wird jetzt eine wirkliche Landschaft und eine wirkliche Architektur genau perspectivisch abgeschildert. Selbstverständlich war es keine leichte Aufgabe, diese neue Welt, welche sich vor dem Auge des Künstlers aufthat, sofort nach allen Richtungen zu erfassen. Die Kunst des 15. Jahrhunderts zeigt daher oft die Spuren des Ringens und der Anstrengung. Sie ist nicht gefällig und bestechend, sondern spröd und herb. »Allein wer unbefangenen Sinnes und mit suchendem Verständniss der Betrachtung sich hinzugeben vermag, der wird bald in der Kunst des Quattrocento einen ganz eigenthümlichen Zauber finden. Den Zauber, der immer und überall in der unmittelbar erfassten, noch still in sich beschlossenen Lebensfülle liegt, jene Anmuth naiv gestalteter Erscheinung, welche aus der ersten und ursprünglichen Berührung des Geistes mit der Natur entspringt, dagegen der bewussten Meisterhand des auf der Höhe der Entwicklung angelangten Künstlers nur zu leicht entgleitet.« [1]) Ein wunderbarer Lenzeshauch, ein unablässiges Keimen und Knospen webt in all'

---

[1]) J. Meyer im Text zum Berliner Galeriewerk.

9; A. *Vittore Pisano:* Anbetung der Könige.
(Nach der Radirung von F. Halm im Berliner Galeriewerk.)

diesem Ringen und Streben, treuherziger Ernst, innige Hingabe ergreifen selbst da, wo das volle Ziel noch nicht erreicht ist.

Nur ein einziges unter den Werken des ersten Saales ist nicht auf mittelitalienischem Boden entstanden: das kleine I. 9; A Rundbild mit der Anbetung der Könige von *Vittore Pisano,* dem berühmten Medailleur von Verona, den zeitgenössische Dichter hauptsächlich als Pferdemaler besangen. [1]) Ganz

[1]) W. Bode im Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen Bd. 6 p. 10.

im Sinne des 15. Jahrhunderts hat der Künstler das biblische Motiv zu einem lebensvollen Bilde seiner Zeit ausgestaltet. Die Figuren tragen das Kostüm der italienischen Fürstenhöfe aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Und wie die Fürsten und Vornehmen jener Zeit durch Italien reisten, so lässt Vittore auch seine heiligen drei Könige mit reichem Tross, mit Jagdhunden und Jagdfalken nach Bethlehem ziehen. Der Goldgrund ist verschwunden und an seine Stelle eine Landschaft getreten, die ein Motiv im Charakter des Gardasees wiedergibt. In der Luft haben zwei Falken einen Reiher gestellt; ein prachtvoller Pfau sitzt auf dem Strohdach der ärmlichen Hütte; eine Schafheerde im Mittelgrund, befestigte Villen und terrassenförmig ansteigende Weinberge vollenden das treu und naiv geschilderte Zeitbild. Nur bei der heiligen Familie und dem alten knieenden König hat sich der Künstler noch nicht zum Realismus entschliessen können. Im Gegensatz zu den anderen lebenswahren Figuren leiden die Gesichter dieser Gestalten an einer gewissen Schemenhaftigkeit, und auch die alte Idealtracht mit ihren langen, hässlichen Parallelfalten ist beibehalten.

Im Uebrigen war Florenz, das schon seit Dante und Giotto der Vorort des geistigen und künstlerischen Lebens gewesen war, auch der Ausgangs- und Mittelpunkt der neuen Kunstweise. Und zwar knüpft sich, wie bekannt, die grosse Neuerung an den Namen *Masaccio's*, der gleich am Eingange der neuen Zeit als der Gewaltigste und Grösste derselben dasteht und in seinem Freskencyklus der Carmeliterkirche eins der erhabensten Denkmale der italienischen Malerei geschaffen hat. Kaum eine Galerie, selbst in Italien, kann sich rühmen, echte Tafelbilder dieses Meisters zu besitzen. Die beiden Berliner Bilder, von denen das eine die Anbetung der Könige, das andere das Martyrium des heil. Petrus und Johannes des Täufers darstellt, sind daher von um so grösserem Interesse. Sie gehörten ursprünglich zu der Predella einer

6,58 A u. B

4*

jetzt verschollenen Altartafel, die Masaccio für die Kirche del Carmine in Pisa malte und welche Maria mit dem Kinde zwischen vier Heiligen darstellte. »Darunter auf der Staffel, fährt Vasari fort, sind in kleinen Figuren Vorgänge aus dem Leben jener Heiligen, in der Mitte aber die Anbetung der Könige dargestellt, und dabei einige Pferde nach dem Leben so schön abgebildet, dass man es sich gar nicht besser wünschen kann; das Gefolge der Könige trägt verschiedenartige Gewänder, wie sie zu damaliger Zeit in Gebrauch waren.« So geringfügig die beiden Bildchen neben den grossen Fresken des Meisters erscheinen mögen, so ist doch der Unterschied gegenüber mittelalterlichen Werken sofort kenntlich.

Noch mehr treten die neuen Elemente in dem kleinen Rundbild hervor, das uns in die Wochenstube einer vornehmen Florentinerin führt. In einem reichen Palaste liegt die Wöchnerin, von Dienerinnen umgeben, auf ihrem Lager. Durch die Säulenhalle kommen vornehme Damen zum Besuche herbei; im Arkadenhof links schreiten in feierlichem Aufzug zwei jugendliche Herolde einher. Es ist eins der frühesten Bilder, das einen nichtbiblischen Vorgang behandelt. Die Architektur zeigt die neue Bauart der Frührenaissance, deren praktische Ausübung damals eben erst begonnen hatte, schon in voll entwickelten Formen.

III,58 C

Der Eindruck, den Masaccio auf die heranwachsende Künstlerschaft ausübte, war ein so gewaltiger, dass selbst diejenigen, die ursprünglich mehr im Sinne Fiesole's gearbeitet hatten, bald dem Beispiele des grossen Realisten folgten. So klingt in einem herrlichen Jugendwerke des lebenslustigen Mönches *Fra Filippo Lippi* noch ganz die religiöse Empfindungsweise Fra Angelico's wider. Mit dem süssen Ausdruck demüthiger Ergebung faltet die Madonna die Hände und kann die Augen von dem holden Wunder der Natur nicht abwenden, das mit den goldigen Löckchen und den süss lächelnden Zügen wie von rosigem Lichte strahlend zu ihren

I,69

69. *Filippo Lippi:* Maria das Kind verehrend. (Nach dem Stich von L. Jacoby im Berliner Galeriewerk.)

Füssen liegt. Ein dichter Wald umfängt mit geheimnissvoller Dämmerung die Gestalten. Rechts steht der kleine Johannes mit dem Kreuzchen, während von oben wie ein wohlwollender Vater Gott selbst herabschaut. Es ist eine köstlich poetische, noch von der Beschaulichkeit des Klosterlebens durchdrungene Idylle von einer Reinheit der Empfindung, wie sie die Kunstgeschichte selten aufweist. Von der Anmuth und dem naiven Liebreiz, welcher dieses Bild auszeichnet, büsste Fra Filippo später durch seine realistischen Studien Manches ein. Bei seiner Madonna mit dem Kinde ist er in dem Bestreben, durch strenges Studium eine grössere Naturwahrheit zu erzielen, in's Extrem verfallen und hat einseitig die herben Züge der Wirklichkeit hervorgekehrt. Der Typus Marias zeigt ein gedrücktes breites Oval mit aufgestülpter Nase, breit gezogenem Mund und kurzem Kinn, und auch das Kind wirkt ziemlich plump. Erst in seiner spätern Zeit, als er die Maria als Mutter des Erbarmens malte, hat er sich wieder zu grösserer Harmonie durchgearbeitet. Zahlreiche, liebreizende, muntere Mädchentypen erfreuen das Auge. Fra Filippo war als Hirte des Nonnenklosters in Prato so lieb mit seinen Schäfchen, dass sie ihm Alle gern zu seinen Bildern Modell sassen.

I,58

I,95

Es war ein Glück für die Weiterentwicklung der florentinischen Malerei, dass neben diesen leicht und rasch, haupt-

sächlich in grossen Freskencyklen thätigen Künstlern um die Mitte des Jahrhunderts eine andere Gruppe von Malern auftrat, deren Hauptstreben darauf gerichtet war, das, was die Vorgänger geleistet hatten, durch theoretische Studien zum gesicherten Besitz der Nachfolger zu machen, die Erscheinung zu immer grösserer Bestimmtheit auszugestalten und die Mittel der Darstellung zu verbessern.

73. *Piero Pollajuolo:* Verkündigung.
(Nach der Radirung von A. Krüger im Berliner Galeriewerk.)

Domenico Veneziano scheint sein Streben darauf verwandt zu haben, durch Zusatz von Firniss seinen Farben grössere Leuchtkraft zu geben. Das kleine Bildchen, das die Sammlung von ihm besitzt, gehört zu der Predella einer in den Florentiner Uffizien bewahrten Altartafel und schildert das Martyrium der heil. Lucia, einer der vier Heiligen, welche auf dem Hauptbilde die Madonna umstehen.[1]) Die jugendliche Christin, in einem Palasthofe knieend und die Hände zum Gebet gefaltet, erhält im Beisein des Statthalters von Sicilien, der von dem Balkon einer Halle dem Vorgange zuschaut, durch den Dolch des Henkers den Todesstoss. Während die holde Profilgestalt der Heiligen an Fra Giovanni gemahnt, tritt in der männlichen Gestalt ein scharfer Realismus hervor. Besonders auffallend ist die Färbung, die sich durch ein emailartiges Leuchten, einen sonderbaren Glanz und Schimmer von zeitgenössischen Arbeiten unterscheidet.

I,64

Der Goldschmied und Erzplastiker *Piero Pollajuolo* hat,

[1]) W. Bode, Eine Predellatafel von Domenico Veneziano, im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen IV. p. 89.

wenn er sich in der Malerei versuchte, sein Hauptaugenmerk auf äusserste realistische Bestimmtheit der Form und gründlichstes Studium der Perspektive gerichtet. Er ging darin so weit, dass sein Bild der Verkündigung nicht viel mehr als ein architektonisch perspektivisches Uebungsstück mit Staffage geworden ist. Aus einem Vorplatz sieht man in zwei offene, durch eine Mauer geschiedene, mit Pilastern und buntem Estrich ausgestattete Räume, die den grössten Theil des Bildes in Anspruch nehmen. Maria sitzt rechts auf einem Sessel, die Hände über der Brust gekreuzt, den langen Oberkörper vorgebeugt, einen blauen Mantel über dem braunen gemusterten Kleide. Links naht mit dem Lilienstengel der Engel, ein rundes, reichlockiges Knabengesicht. Verzierte Rundbogenfenster öffnen die Aussicht in's Freie — die Stadt Florenz mit dem lieblichen Arnothal — eine Thür führt in einen Nebensaal, in welchem drei musicirende Engel knieen. Durch eine besondere Maltechnik, die Anwendung von Lasuren — durchsichtigen Tönen, die eine untere Farbenschicht durchschimmern lassen — ist die Modellirung bis zur Illusion des Plastischen gesteigert. Das eingelegte Täfelwerk, die farbigen Marmorfliese, die kassettirten Decken, die schimmernden, mit Edelsteinen besetzten Gewänder sind in tiefen leuchtenden Farben gemalt. Nur in der bunten Ueberladung mit allerlei Zierrath kann sich der Goldschmied nicht verleugnen.

I,73

Wichtiger als Pollajuolo, den die Gewöhnung an die Broncetechnik im Malerischen fast zum Manieristen machte, erscheint im Lichte der neuen Forschung *Andrea Verrocchio,* der gleich Pollajuolo in erster Linie Broncebildner war, aber auch eine Ehrenstellung in der Geschichte der Malerei beansprucht. Bisher glaubte man, dass nur ein einziges Bild auf uns gekommen sei, die Taufe Christi in der Akademie zu

---

[1]) Jul. Meyer im Text zum Berliner Galeriewerk.

Florenz, bis Bode auf Grund genauester Kenntniss der plastischen Werke ihm auch mehrere Madonnenbilder zuwies, die früher unter anderm Namen gegangen waren.[1]) Dazu gehört die 1873 in Florenz als Pollajuolo erworbene Maria, die sitzend das Kind auf dem Schoosse hält und liebevoll zu ihm herabblickt.[2]) Der allgemeine Charakter einer streng plastischen Formgebung sowie die goldschmiedeartige Feinheit in der Ausführung der verzierenden Details würde mit dem künstlerischen Charakter Pollajuolo's übereinstimmen. Alles äussere Beiwerk, der Schmuck der Gewänder, der goldgestickte Saum des Mantels, das Damastgewebe am Kleide der Madonna und der zarte durchsichtige Schleier ist wie bei jenem Meister mit bewundernswerther Feinheit behandelt. Anderes aber, besonders die eigenthümliche runde Fülle in den Formen des Kindes, unterscheidet das Bild sehr bestimmt von den Arbeiten Pollajuolos. Die meisterliche Modellirung hat bei aller Festigkeit, in der sich die plastisch gewöhnte Hand des Erzgiessers verräth, nichts von der metalligen Härte und Schärfe, die Gewandung nichts von der bronceartigen straffen Steifheit des Faltenwurfs, wie sie den Bildern Pollajuolos eigen ist. Der ganze Charakter des Werkes

I, 104 A

104 A. *Andrea Verrocchio*: Maria mit dem Kinde.

(Phot. Hanfstängl.

[1]) W. Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance, Berlin Spemann 1887.

[2]) H. Lücke, Neue Erwerbungen der Berliner Galerie, in der »Kunstchronik« IX p. 409.

ist überhaupt von einer höheren künstlerischen Qualität. Namentlich der Körper des Kindes zeigt in seiner kräftig vollen Bildung eine Reinheit der Form, gegen welche die wulstigen Kindergestalten anderer italienischer Meister den Eindruck eines unbeholfenen Realismus machen. Im Typus des Kopfes und im ganzen Charakter der Formen hat das Kind offenbare Verwandtschaft mit jenem reizenden Bildwerke Verrocchios, dem broncenen Knaben im Hof des Palazzo Vecchio zu Florenz, der für eine ganze Schaar von Kinderfiguren der Renaissance das anmuthige Vorbild war.

Offenbar hat dieses Werk manchem Schüler zum Vorbild gedient. So hat auf einem zweiten Madonnenbilde das Kind dieselbe buntgestreifte Schärpe, die Madonna denselben Schleier, dasselbe goldgesäumte Kleid, dieselben schmalen Schultern und denselben mageren Kopftypus. Auch die Haltung der linken Hand ist ganz gleich, nur mit dem bezeichnenden Unterschiede, dass sie auf dem Bilde des Meisters aufs deutlichste motivirt ist, auf dem Schülerbilde dagegen den Eindruck willkürlicher Nachahmung macht. Denn dort unterstützt die Hand das Füsschen des Kindes, während sie hier nur ein leichtes Band zu halten hat.

I,108

Andere Schulbilder sind ein Christus am Kreuz mit Heiligen und das schöne kleine Werkchen, das die Begegnung des kleinen Christus mit Johannes dem Täufer in einer phantastischen Felsenlandschaft darstellt und nach einer sehr ansprechenden Vermuthung Bode's vielleicht zu der Predelle der Florentiner »Taufe Christi« gehört.

II,70 A

I,93

Schliesslich zählt Verrocchio zu denen, die das Porträt jener Vollendung entgegenführten, welche den hervorragenden Bildwerken der Cinquecento einen so eigenen Zauber gibt. Wenigstens hat Bode wohl mit Recht auch das Bildniss eines jungen Mädchens zu Verrocchio in Beziehung gesetzt, da es mit einer Büste desselben im Museo Nazionale zu Florenz grosse Aehnlichkeit hat. Mit vollem Naturalismus durchgeführt, fesselt

I,80

es gleichwohl durch den stillen, ernsten Ausdruck, den herben Liebreiz des mädchenhaften Antlitzes und wirkt durch die beigegebenen Inschriften wie ein reizvolles Räthsel auf die Phantasie. »Berühre mich nicht«, lautet die Unterschrift auf der Vorderseite; auf der Rückseite aber steht: »Es war wie Gott wollte und wird sein wie Gott will; aus Furcht vor Schande und aus dem einzigen Trieb nach Ehre beweinte ich, was ich einst begehrte und dann, was ich besass.« Der Anklang an dunkles Schicksal und an schmerzliche Entsagung, der in diesen Worten liegt, spielt doch auch leise in dem wehmüthigen Zug wieder, der um den festgeschlossenen Mund und auf der Oberlippe kaum merkbar zuckt.[1])

103. *Lorenzo di Credi:* Maria von Aegypten.

(Photogr. Gesellschaft.)

Von Verrocchio's zahlreichen Schülern hat sich *Lorenzo di Credi*, obwohl er bis ins 16. Jahrhundert hineinragt, zeitlebens III,103 in den Bahnen des Meisters bewegt. Seine büssende Magdalena, herb und unschön in den Formen, aber von grosser Innigkeit im Ausdruck des ältlichen abgehärmten Gesichtes, scheint sogar direct auf ein Vorbild Verrocchio's zurückzu- III,100 gehen. Sein zweites Werk, worin er wie gewöhnlich die

---

[1]) Jul. Meyer im Text zum Berliner Galeriewerk.

Anbetung des Christkindes darstellt, ist von fast elfenbeinerner Glätte der Ausführung, aber durch die poetisch gestimmte Landschaft anziehend. Wie weit der Einfluss des florentinischen Meisters ging, ersieht man am besten daraus, dass selbst ein umbrischer Künstler, *Fiorenzo di Lorenzo,* in Verrocchio's Werkstatt die entscheidenden Einflüsse empfing. Auf seinem Madonnenbilde ist namentlich das Kind demjenigen auf Verrocchio's Werke so ähnlich, dass man annehmen möchte, beide seien nach dem nämlichen Modelle gemalt. [1]) I,129

Weniger kann man sich mit einem anderen Gehülfen Verrocchio's, mit *Cosimo Rosselli,* befreunden. Seine figurenreiche Darstellung der in der Herrlichkeit schwebenden, von Engeln umringten und von Gläubigen verehrten Madonna ist bunt in der Farbe, hart und steif in der Zeichnung, die Madonna namentlich alterthümlich befangen. Noch mehr treten diese Mängel in der vor einigen Jahren aus dem Magazin herübergenommenen heiligen Anna mit Maria und dem Kinde von 1471 hervor. Neben der steifen Anordnung der Figuren und der nüchternen Architektur ist besonders die unmalerische Färbung auffallend. Die unvermittelt nebeneinander gestellten rothen Töne, das volle Ziegelroth im Mantel der hl. Magdalena, der Purpurmantel des hl. Georg und das kirschrothe Kleid Marias verrathen den Mangel jedes feineren Farbensinnes. [2]) I,59 I,59 A

Selbst der grosse *Domenico Ghirlandajo*, dessen ganze Bedeutung naturgemäss nur in seinen Fresken hervortritt, erscheint in seinen Tafelbildern als ein Vertreter dieser unmalerischen Richtung. Um im Tafelbild mit einem Pollajuolo oder Verrocchio erfolgreich zu concurriren, reichte seine Tech-

[1]) W. Bode im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. III. 257.

[2]) W. Bode, Die Ausbeute aus den Magazinen der kgl. Gemäldegalerie, im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 7, 226.

nik und sein mehr oberflächliches Eingehen auf die Natur nicht aus. Selbst wenn er seine Bilder eigenhändig ausführte, leiden sie an einer schweren reizlosen Färbung, die in Tempera vergeblich die Wirkung altflandrischer Oelbilder nachahmt. Und noch mehr treten diese Mängel bei den Werken hervor, die er mit Beihülfe von Schülern herstellte.

Das gilt zunächst von dem grossen Altarstück, das ehemals den Schmuck des Chores in S. Maria novella vervollständigte, aber 1804 weggeräumt wurde und jetzt in den Galerien von München und Berlin zerstreut ist. Da die Besteller nach der Vollendung der Chorfresken an dem ausbedungenen Preise mäkelten, hielt es Ghirlandajo für ausreichend, die Altartafel durch Gehülfen vollenden zu lassen. Höchstens die in München befindliche Vorderseite rührt zum Theil von seiner Hand her, während er für die Berliner Rückwand gewiss nicht mehr als einen skizzenhaften Entwurf I,75 geliefert hat. Namentlich das Mittelstück, die Auferstehung, die von seinen Brüdern Davide und Benedetto vollendet wurde, lässt künstlerisch sehr viel zu wünschen übrig. Die Heilandsfigur ist flau, die flatternde Gewandung höchst manierirt, die Bewegung der fliehenden Soldaten eckig und ungeschickt. Besser sind die Seitentheile, welche in Nischen die Heiligen Vincentius Ferrerius und Antonius darstellen und wahrscheinlich von Domenico's bestem Gehülfen Francesco I,74 Granacci gemalt wurden. Der hl. Vincentius kommt in Zeichnung, Haltung und Würde des Ausdrucks dem Domenico ziemlich nahe, während sich die coloristischen Schwächen I,79 beim Antonius wohl daraus erklären, dass Granacci hier den ungewohnten Versuch machte, statt der bewährten Tempera das neue Verfahren der Oelmalerei anzuwenden.

Von Granacci stammen auch die in Oel gemalten knieenden Figuren des hl. Franciscus und des hl. Hieronymus I,88 auf dem Atelierbilde »Maria in der Glorie mit Heiligen«. Die Mittelgruppe selbst ist eine Wiederholung der in München

21. *Domenico Ghirlandajo:* Judith mit ihrer Magd.

(Nach dem Stich im Berliner Galerie-werk.)

befindlichen Tafel, von schweren braunen Schatten und grellem Ton, in welchem Roth, Gelb und Blau unvermittelt nebeneinander stehen.

Das Porträt eines Cardinals rührt ebenfalls von einem Schüler her und steht nicht auf der Höhe des Meisters. Als gute eigenhändige Arbeit desselben wird wohl nur die »Judith mit ihrer Magd« zu gelten haben. Judith mit dem erhobenen Schwert in der Rechten, hält im Gehen inne, während die Magd, das gewaltige Haupt des Holofernes in einem Korb auf dem Kopfe tragend, auf eilige Entfernung dringt. Das Gemach ist ähnlich wie auf Domenico's Fresken in Sta. Maria Novella reich mit Pilastern und Reliefs geschmückt. In der straffen Geberde und dem seltsam gebauschten, bronceartig steifen Gewande der ausschreitenden Magd verräth sich noch eine Nachwirkung der Goldschmiedetechnik, von der Ghirlandajo in seiner Jugend ausgegangen war.

I,85

II,21

Von *Francesco Granacci*, dem trefflichen Mitarbeiter Ghirlandajo's, ist ausserdem an selbständigen Werken eine Madonna mit St. Michael und Johannes dem Täufer vorhanden, worin die bunte Färbung, das helle Blau und leuchtende Roth, sowie die Ausführung in Tempera die Schule Ghirlandajo's noch deutlich verräth. Aus seiner späteren Zeit, als er sich der Oelmalerei zugewandt hatte, stammt das Rundbild der Dreieinigkeit, in dem er ein ausserordentliches Hand-

I,97

IV,229

geschick mit strahlender Pracht der Färbung und bewegter Composition zu vereinen wusste.

Dazu kommt von *Bastiano Mainardi*, einem anderen II,86 Schüler Domenico's, das Bildniss eines jungen Mannes und eine in kräftigem Colorit durchgeführte Madonna, die in einer I,77 Landschaft vor einer steinernen Brüstung das Christkind liebkost.

Bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts war Domenico's Sohn *Ridolfo Ghirlandajo* thätig, ein sehr ungleicher, zuletzt recht unerquicklicher Maler. Seine hiesige Verehrung I,91 des Christkindes, ein Jugendwerk, ahmt in der Anordnung Lorenzo di Credi nach und strebt nur im Kinderkörper einen weicheren fleischigeren Vortrag, in der Behandlung der Landschaft eine leuchtendere Färbung an.

Ein Künstler, der in ganz eigenartiger Weise eine neue, besonders reizvolle Seite der Florentiner Malerei des Quattrocento vertritt, ist *Sandro Botticelli*. »In diesem einen Namen wird uns, wie vielleicht in keinem zweiten, der ganze eigenartige Zauber der Florentiner Renaissance unmittelbar gegenwärtig, und in ihm steigt auch dem Laien das Quattrocento in seiner anziehendsten Gestalt herauf.« Seine Bedeutung liegt in der Lieblichkeit und hohen Grazie, in dem ganz eigenartigen Reiz seiner Gestalten und in der eigenthümlichen Phantasie seiner Darstellungsweise, die oft durch einen märchenhaften Zauber fesselt. Seine Frauenköpfe, sowohl die Engel wie die Madonnen haben einen bestimmten, nicht schönen und doch merkwürdig anziehenden Typus: ein Oval mit scharf markirten Backenknochen und eckigem Kinn, hochgezogene Brauen und sinnlich volle Lippen. In diese Züge weiss er bald Träumerei, bald eine unbestimmte Sehnsucht, bald eine Würde, die an Schwermuth grenzt, zu legen. Und gerade das, was die Schranke der Kunst des Quattrocento ausmacht, das Herbe und Strenge, das naiv Unbeholfene der mit der Natur noch ringenden Gestaltung, vermehrt noch den eigenartigen Zauber dieser Darstellungen.

1128. *Sandro Botticelli:*
Der heil. Sebastian.
(Photogr. Gesellschaft.)

»Es ist, wie wenn in Botticelli die geschlossene Knospe sich eben öffnete, ihre Hülle sprengte und nun der erste frische Duft und Glanz der aufbrechenden Blume zaghaft und träumerisch, aber schon mit jugendlicher Kraft und daher um so reizvoller an das Licht des Tages dränge.«[1])

Der frühen Zeit des Künstlers gehört der hl. Sebastian an, I,1128 ein Bild, worin das eingehende Studium der Nackten und die scharf plastische Formengebung noch den Einfluss Pollajuolo's verräth, während sich gleichzeitig doch schon die dem Sandro eigenthümliche Grazie der Haltung bemerkbar macht. In seiner ganzen Liebenswürdigkeit zeigt ihn dann das schöne, festlich wirkende Rundbild der Madonna. I,102 Maria und das Kind blicken ernst auf den Beschauer, von besonders anmuthvoller Schönheit sind die mit Rosen bekränzten Engel, die mit brennenden, von Rosen umflochtenen Kerzen sich herandrängen. Balsamischer Lufthauch weht durch ihre Locken und bauscht ihre Gewänder auf — im Angesichte dieses Bildes ver-

[1]) Jul. Meyer im Text zum Berliner Galeriewerk.

steht man, wie es möglich war, dass Botticelli's Gestalten im modernen England nicht bloss Vorbild für eine ganze künstlerische Richtung, sondern auch massgebend für die Tracht und Haltung eines Theiles der vornehmen Gesellschaft wurden.

Blumen und Früchte, Blätter und Gräser, die ganze reiche Fülle des südlichen Pflanzenlebens hat kein Anderer in so feinsinniger Weise als bedeutsame Zierde in seine heiligen Darstellungen zu verflechten gewusst. Das Madonnenbild, das früher den Altar der Capella Bardi in Santo Spirito zu Florenz schmückte, verdankt hauptsächlich dieser Beigabe seine hohe feierliche Wirkung. Den Hintergrund bilden Palmen und Lorbeerlauben. An den Thron der heil. Jungfrau rechts und links reiht sich eine Marmorbank, auf deren Rücklehne Vasen mit Blumen stehen. Maria, mädchenhaft zart, blass, mit einem weissen Schleier über

I,105

102. *Sandro Botticelli*: Thronende Maria mit Engeln.
(Nach dem Stich im Berliner Galeriewerk.)

106. *Sandro Botticelli*: Thronende Maria mit dem Kinde und den beiden Johannes.
(Photogr. Gesellschaft.)

106 A. *Sandro Botticelli:* Bildniss einer jungen Frau.

(Photogr. Gesellschaft.)

dem langen blonden Haar, ist im Begriff, die Brust für das Kind zu entblössen, das mit beiden Armen zu ihr emporlangt. Neben dem Thron steht der Täufer und der Evangelist Johannes, der erste in sehr bewegter Stellung, stark gebräunt, mit einem rothen Mantel, der Evangelist in ruhiger Haltung, ein Greis mit langem weissem Bart. Die aus feinen Cypressenzweigen, aus kunstvoll geflochtenen Palmenblättern und Myrthen hergestellten Laubnischen, wie die feinen Gräser, Blümchen und Beeren auf dem Vordergrunde, sind mit der sinnigen Geduld eines Stilllebenmalers ausgeführt.

Auch in der Bildnissmalerei, die damals mehr und mehr in Gebrauch kam, zeichnete Botticelli sich aus und hat eine Reihe einfacher Profilbilder von schlichter Auffassung hinterlassen.

Das Profilporträt einer jungen Frau, früher fälschlich als das Bildniss der Lucrezia Tornabuoni bezeichnet, wird kaum II,81 als Arbeit des Meisters gelten können, da es an zu geringer Ausführung und stumpfer Färbung leidet. Dagegen ist das Porträt Giuliano de Medici's ein unzweifelhaft echtes Werk. I,106 B Giuliano, der geistvolle jüngere Sohn des alten Cosimo de' Medici, fiel als 25jähriger Jüngling 1478 dem Aufruhr der

[1]) A. Rosenberg, Neue Erwerbungen der Berliner Galerie, in der Kunstchronik 13 p. 448.

Pazzi zum Opfer, und bald darauf scheint Sandro im Auftrage des Lorenzo Magnifico mit Zuhülfenahme einer ältern Büste das Porträt gemalt zu haben. Das scharfgeschnittene bartlose Gesicht, das von glänzend schwarzen Haaren umrahmt ist, hebt sich von einem fast grünen Hintergrund ab, die Lippen sind fest zusammengekniffen, die Augen träumerisch geschlossen. Die strenge Zeichnung des Kopfes, die herbe Modellirung des Fleisches und die geschlossenen Augen sind offenbar auf das plastische Vorbild zurückzuführen. Sie erklären sich bei dem Bildhauer aus der bekannten Schwierigkeit, den Augenstern in Marmor nachzubilden. Der Maler mag dem Bildhauer gefolgt sein, ohne sich von seiner Praxis genaue Rechenschaft abzulegen. Als Pendant dazu wurde 1875 in Florenz das Bildniss einer jungen Frau erworben, das die schöne Simonetta, die Geliebte Giuliano's, darstellen soll. Das Porträt zeigt jedoch ganz die nämlichen jungfräulich herben Züge und dieselbe phantastische Haartracht, die auf den Idealfiguren Sandro's wiederkehrt. Wahrscheinlich ist es also ein Phantasiebild, oder vielleicht die »Fornarina«, die im Herzen des Künstlers lebte und ihn zu seinen herrlichen Schöpfungen begeisterte. Dazu kommt noch das leicht und geistreich gemalte Brustbild eines jungen

1124. *Sandro Botticelli:* Venus. (Photogr. Gesellschaft.)

I,106 A

I,78

107. *Piero di Cosimo:* Venus und Mars.
(Photogr. Gesellschaft.)

Mannes, das man früher fälschlich dem Filippino Lippi zuschrieb.

Der echteste Jugendgeist der Renaissance weht in den Werken, in welchen Botticelli — als der erste unter seinen Zeitgenossen — antike Stoffe behandelte. Wie die Architektur und Plastik des 15. Jahrhunderts niemals in eine todte Nachahmung der Antike verfiel, so spricht auch aus diesen Bildern die Originalität einer ganz frischen, von bestimmten Formen und Typen der Antike völlig unabhängigen Auffassung der Natur. Sandro's Venus erinnert nur ganz zufällig I,1124 in der Stellung an die bekannte mediceische Statue, ist aber sonst eine selbständige Schöpfung von eigenthümlichem Lebensgehalt. Farbe und Formen des Körpers sind streng, ohne sinnlich reizenden Schmelz, aber die goldnen Lichter auf dem frei niederwallenden Haar, der sinnige Ausdruck des Gesichtes geben dem Bilde einen eigen phantastischen Zug, dass es fast wie ein romantischer Nachklang antiker Mythologie anmuthet.

In ähnlicher Weise hat der Sonderling *Piero di Cosimo* in seinem Bilde »Mars und Venus« die Antike aufgefasst. I,107

Venus ruht nackt vor einem Myrthengebüsch, Schmetterlinge und Kaninchen spielen um sie her; Amor, ein wunderreizender Knabe, mit dem durchsichtigen Schleier der Mutter umhüllt, schmiegt sich an sie. Auf der andern Seite liegt Mars schlafend, ebenfalls nackt; Liebesgötter tragen die Stücke seiner Eisenrüstung in die Landschaft hinaus. Im Nackten ist einzelnes ungeschickt, aber das Ganze ungemein liebenswürdig. Vom Eindruck antiker Denkmäler ist nichts zu spüren, rein poetisch war Piero vom Alterthum inspirirt, das er — etwa wie Shakespeare im Sommernachtstraum — in die Sphäre des Märchenhaften zog.

In andern Bildern der Frührenaissance sind antike Elemente mit neuen allegorischen Motiven verbunden. Eines dieser phantastischen Werke zeigt am Meeresufer neben einem Lorbeerbaum die in ideale Gewänder gehüllte Figur der Musik, von Amoretten und Schwänen umgeben. Es rührt von *Filippino Lippi*, dem Sohne des Mönches Fra Filippo und der schönen Nonne Lucrezia, her, der in seiner frühen Zeit so viel Verwandtschaft mit dem liebenswürdigen Botticelli hatte, in seinen späteren Arbeiten aber recht manierirt erscheint. Zwei Madonnenbilder, eins mit der Stadt Florenz und dem Palazzo Vecchio im Hintergrunde sind von geringer Bedeutung. Besser ist ein Christus am Kreuz, den er für die Kirche San Procolo in Florenz malte. Der Gekreuzigte ist freilich eine kümmerliche Gestalt von dürren asketischen Formen, auch der Goldgrund wirkt sehr alterthümlich, aber Franciscus und Maria, die verehrend zur Seite knieen, sind schöne, andachtsvolle Gestalten.

Der Mangel bedeutender Jugendwerke Filippino's wird voll aufgewogen durch den Umstand, dass sein Schüler *Rafaellino del Garbo* mit drei hervorragenden Jugendarbeiten vertreten ist. Die Altartafel der thronenden Madonna mit vier Heiligen ist noch zu überfüllt in der Composition und von ziemlich eintönigem blauen Farbenton. Um so mehr

I,78 A
I,82 u. 101
I,96
III,87

98. *Raffaelino del Garbo:* Thronende Maria. (Nach dem Stich von J. Eisenhardt im Berliner Galeriewerk.)

fesselt die »Madonna mit Andreas und Sebastian« durch die feierliche Anordnung der heiligen Gestalten, die weiche Anmuth, die der Künstler in den milden wehmüthigen Kopf Marias hineinlegte, die feinen Farbentöne und den lieblichen Blumenschmuck, den er dem Beispiele Botticellis folgend auf der Balustrade des Thrones anbrachte. III,98

Das dritte Werk — Maria mit dem schlummernden Kinde vor einer steinernen Brüstung und von musicirenden Engeln umgeben — ist das beste von allen. Aus den Zügen Marias, deren Wange an dem Lockenköpfchen des Sohnes ruht, spricht zarteste Mütterlichkeit und in der Erfindung der Gruppe ist ein fast rafaelischer Zug: der ernstinnige Ausdruck der Madonna, die Biegsamkeit in ihrer doch ruhevollen Haltung muthen ungemein an, ebenso der reizende Gedanke, dass der Künstler den einen Engel mit Musiciren innehalten lässt, um den Schlaf des Kindes nicht zu stören. Hier berühren sich wirklich zwei Epochen: die Strenge und Bescheidenheit des älteren und die Freiheit des neueren Stils. An gefälliger Linienführung und holder Lieblichkeit des Ausdrucks gehört dieses Bild zu den besten der Sammlung.[1]) 7,90

Leicht sind von diesen florentinischen Bildern die Werke

---

[1]) Woermann, Geschichte der Malerei II. p. 180.

der umbrischen Schule zu unterscheiden. Die Heimath des Franziscus von Assisi war kein Ort für die Renaissance, sondern blieb noch jetzt das Land der Wunder und Visionen. Von der Aussenwelt weniger in Anspruch genommen blickte der Maler ins innere Gemüth und schilderte dessen Reinigung, Güte und Lieblichkeit. Die Sehnsucht, die schwärmerisch die Seele bewegt, die Rührung, die Sentimentalität sind der eigentliche Gegenstand, dem er nachgeht. Thatkräftige Charaktere in plastischer Deutlichkeit, Begebnisse in kunstreicher Anordnung kommen hier nicht vor. In den tiefen Augen und dem zarten Antlitz der Madonna findet der umbrische Maler sein eigentliches Ideal. Da jedoch den Bildern der individuelle Reiz fehlt und immer derselbe sentimentale Typus wiederkehrt, werden sie bald durch ihre Einförmigkeit ermüdend.

Das älteste der hiesigen Bilder rührt von *Benedetto Bonfigli* her, der um 1450 in Perugia, der Hauptstadt des Landes, thätig war. Die Madonna hält den nackten Jesusknaben, der mit der Rechten segnet und in der Linken die Weltkugel emporhebt, vor sich auf dem Schooss, während zu den Seiten des Thrones zwei anbetende Engel knieen. Der Goldgrund und die strengsymmetrische Anordnung wirken alterthümlich; die Auffassung ist der des Fra Angelico verwandt.

II, 137 A

In Urbino, am Hofe des Herzogs Federigo da Montefeltre, arbeitete *Giovanni Santi*, der Vater Rafaels, der sich in der symmetrisch kirchlichen Composition seiner Bilder, in der wiederkehrenden sentimentalen Kopfneigung, der durchgehenden Milde und Weichheit des Ausdrucks als echter Umbrier erweist. Seine thronende Madonna mit vier Heiligen, welche einen knieenden Stifter aus der Familie Matarozzi empfehlen, leidet an grosser Trockenheit der Färbung und an Flauheit der Charakteristik. Die Männerköpfe sind von fadem, nichtssagendem Ausdruck, die hagern Züge der Madonna von alterthümlicher Befangenheit.

II, 139

54. *Melozzo da Forli:*. Die Pflege der Wissenschaft am Hofe zu Urbino.

(Phot. Hanfstängl.)

Perugino, der Führer der Schule, ist bis jetzt nicht vertreten, dagegen besitzt die Galerie von *Pinturicchio* ein kleines Reliquiarium in reich geschnitztem Rahmen und ein zart empfundenes Madonnenbildchen; von dem unbedeutenden *Giovanni Battista Bertucci* eine ziemlich flaue Anbetung der Könige, auf der bezeichnender Weise nur schwächliche Greise und weiche Jünglinge, keine kräftigen Männergestalten im Sinne der Florentiner Schule vorkommen.

II,132 A

II,143

I,132

Geschichtliche Bedeutung errangen sich nur diejenigen umbrischen Meister, welche die Schranken der provinciellen Manier durchbrachen und in die Bahnen der grossen Florentiner einlenkten. Melozzo da Forli übertraf alle seine Vorgänger durch seinen hohen Sinn für Schönheit der Composition, Luca Signorelli durch seine meisterliche Freiheit in der Behandlung des Nackten, die ihn als den directen Vorläufer Michelangelos erscheinen lässt. Die beiden Bilder von *Melozzo da Forli* gehören zu dem umfangreichen Gemäldecyklus, der einst den grossen Bibliotheksaal im Schlosse von Urbino schmückte und die Pflege der Wissenschaft unter dem Herzog Federigo von Montefeltre zum Thema hatte.[1] Auf dem einen Bilde sitzt auf nischenartig vertieftem, reich verziertem Thron die »Dialektik« und reicht ihrem Verehrer,

I,54

[1]) A. Schmarsow, Melozzo da Forli, Berlin 1887 und im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 8 p. 67.

dem Herzog Federigo, ein geschlossenes Buch, das er barhaupt, auf der untersten Stufe knieend, in Empfang nimmt. I,54 A Auf dem Gegenstück thront statt der jugendlichen Göttin eine ernste, bis auf das Antlitz verschleierte Matrone, die Astronomie, die ihrem Verehrer eine astronomische Sphäre darreicht. Der knieende Fürst, durch die danebenliegende Krone zunächst als Ptolemaeus gekennzeichnet, soll wahrscheinlich den Grafen Ottaviano Ubaldino, den Freund des Herzogs darstellen, dessen Liebhaberei astronomische und astrologische Studien bildeten. Die Köpfe sind von bedeutendem Ausdruck, der Vortrag ist saftig und breit; die Freude an überflüssigem Detail, an der nur zu oft die Werke des bunten 15. Jahrhunderts litten, ist verschwunden und an ihre Stelle ist eine einfach schöne Composition getreten.

Luca Signorelli's durchgebildeter Stil macht sich mit voller Wucht in den Flügeln des 1498 für St. Agostino in Siena II,79 gemalten Altarwerkes geltend, die einerseits die Heiligen Augustinus, Katharina und Hieronymus, andererseits die Heiligen Clara, Magdalena und den knieenden Franciscus enthalten.[1]) Die Charaktere sind ernst, würdig und höchst bestimmt, die Farben saftig, harmonisch, von ganz feierlicher Wirkung. Besonders beachtet sei Hieronymus, der sich mit dem Stein vor die Brust schlägt und krampfhaft innehaltend voll Inbrunst aufblickt, dann die herrliche Gestalt der Magdalena, ihr edel geformtes, weihevolles Antlitz, die erhabene Draperie I,79 B ihres Gewandes. Auch das kleine Rundbild der Begegnung der Maria mit Elisabeth frappirt mit gleichzeitigen Werken verglichen durch die auffallend freie originelle Composition. I,79 A Am interessantesten aber ist die »Erziehung des Pan«, ein frühes Werk, in welchem die ganze Eigenart des Künstlers zum Ausdruck kommt.[2]) Die idyllische Scene, die das Bild

---

[1]) R. Vischer, Signorelli Leipzig 1879, p. 242 ff.

[2]) *H. Lücke*, Neue Erwerbungen der Berliner Galerie, in der Kunstchronik IX p. 409 ff. — *R. Vischer*, Signorelli p. 239 ff.

79 A. *Luca Signorelli:* Pan als Gott des Naturlebens und Meister der Musik.

(Photogr. Gesellschaft.)

in lebensgrossen nackten Figuren schildert, gehört dem Kreise der bukolischen Poesie an, die in der Dichtung der Renaissance eine wichtige Rolle spielte.

Ein bestimmtes Motiv aus der Geschichte des Hirtengottes scheint der Composition nicht zu Grunde zu liegen; nur der Zustand eines idyllischen Naturlebens, wie es das Ideal dieser Dichtung war, sollte in dem arkadischen Concert geschildert werden. In der Mitte sieht man den jugendlichen Pan in phantastischer Landschaft auf einem Felsstück sitzend, mit der Orgelflöte in der Linken, die er pausirend ruhen lässt, um sich ganz dem Genuss des Zuhörens hinzugeben. Ihm zur Rechten, den Rücken halb nach dem Beschauer gewendet, steht eine schlanke Jünglingsgestalt (vielleicht Olympus) mit der Rohrflöte an den Lippen, zur Linken ein älterer Hirte mit dem lebendigsten Ausdruck aufmerksamen und bedächtigen Lauschens, den Kopf vorgeneigt, die eine Hand taktirend erhoben; auf derselben Seite ganz im Vordergrund eine Nymphe (Echo oder Syrinx), die eben im Begriff ist, die Flöte wieder zu erheben, ihr gegenüber auf der andern Seite ein älterer Hirt mit struppigem Barthaar, der über seinen langen Stecken gebeugt gleichfalls mit sinnender Aufmerksamkeit lauscht. Zwischen ihm und der Nymphe liegt behaglich am Boden hingestreckt ein junger kräftiger Bursche mit Weinlaub um

den Lenden, den rechten Arm auf den Boden gestützt, mit dem linken das Rohr, auf dem er musicirt, hoch aufrichtend. Durch die ganze Auffassung des Bildes geht ein elegischer Zug, eine sehnsüchtig träumerische Empfindung, ein deutlicher Wiederklang jener Stimmung, die in der bukolischen Dichtung der Zeit die vorherrschende war. Die Farbe hat, wie gewöhnlich bei Signorelli, viel Hartes und Rauhes, manche Schatten zeigen ein dumpfes, unschönes Grün; den Gegenständen des Hintergrundes fehlt der Luftton noch gänzlich. Auch in dem, worin Signorelli's Grösse beruhte und worin er seine Zeitgenossen so mächtig überragte, in der Behandlung des Nackten, hat er eine wirklich künstlerische Freiheit noch nicht erreicht. Die Körper haben nicht den schönen Linienfluss, durch den die Werke der Blüthezeit das Auge bestechen, sondern etwas Strenges und Sprödes, jene reizvolle Herbigkeit, die allen Erzeugnissen dieses Jugendalters der Kunst eigenthümlich ist. Immerhin bezeichnet das Bild eine Stufe der Entwicklung, von der nur wenige Schritte weiter zur höchsten Vollendung führten.

Während in Mittelitalien Florenz das Centrum des gesammten Kunstbetriebes bildete, bestanden in Oberitalien zahlreiche Localschulen unabhängig neben einander. Sowohl in den alten Kunststätten wie in den aufblühenden Residenzen neuer Dynastien traten seit der Mitte des 15. Jahrhunderts tüchtige Künstler auf, die zwar nur theilweise von geschichtlicher Bedeutung sind, aber doch zu der umfassenden Blüthe der italienischen Kunst das Ihrige beitragen. Wer sein Auge für die lehrreichen Stilunterschiede der verschiedenen Schulen schärfen will, möge ganz besonders diese oberitalienischen Werke studiren; hier redet jede Stadt auch in der Kunst ihren eigenen Dialekt.

Der Ort, wo der Realismus zuerst auf eigenthümlichem Wege zur Herrschaft gelangte, war Padua. Die dortige Schule hat mit der florentinischen die mehr plastische als malerische Auffassungsweise gemein. Während aber die Florentiner auf dem nächstliegenden Wege, durch Nachbildung des umgebenden Lebens zur vollen Herrschaft über die Form zu gelangen suchten, nahm man sich in der alten Universitätsstadt Padua die Muster antiker Sculptur, in denen man jene Formen bereits künstlerisch aufgefasst sah, zum nächsten Vorbild. Der menschliche Körper wurde streng und scharf nach antiken Statuen gezeichnet, die Gewandung häufig nach dem Muster antiker Kostümfiguren behandelt und straff angespannt, damit die Körperformen um so bestimmter hervortraten. Die Anordnung zeigt mehr Reliefartiges als freie Gruppirung. Ganz besonders tritt bei der Behandlung des Architektonischen und Ornamentalen in Thronen, Umrahmungen und Beiwerk die Nachahmung der Antike hervor. Die Bilder kennzeichnen sich durch grossen Prunk im Detail, prächtiges Material, wie farbigen Marmor, und durch üppige Fruchtgehänge oder Guirlanden, die nach dem Muster spätrömischer Reliefs farbig reproducirt sind.

Von *Francesco Squarcione*, dem Begründer der Schule, der auf seinen Reisen in Italien und Griechenland antike Statuen und Ornamentstücke gesammelt hatte, nach denen in seiner Werkstatt emsig studirt wurde, besitzt die Galerie das einzige durch Namensinschrift bezeichnete Werk. Maria drückt das Kind an sich, das den Kopf zurückwirft und lebhaft in ihre Arme eilt. Die Madonna ist scharf im Profil gesehen, der Körper des Kindes hart und steinern. Im Hintergrunde ist ein rother Vorhang und das übliche Gehänge von Blättern, Feigen und Perlen angebracht.

III,27 A

Mantegna, das Haupt der Schule, erweist sich auch in seinen Berliner Bildern als energischer Meister von plastischer Formendurchbildung und scharfer Charakteristik. Das eine

II,27 zeigt die Madonna mit dem Kinde auf einfachem blauen Felde, von einem prächtigen Fruchtgehänge bekränzt und von Engeln mit den Marterwerkzeugen umgeben. Trocken im Ton der Malerei, scharf in der plastischen Durchführung bezeugt es in dem mühsamen Streben nach Verkürzung die Jugendzeit des Künstlers. Noch strenger wirkt die Darstellung des II,29 Christkindes im Tempel, eine in halben Figuren auf dunklem Grunde reliefartig componirte Darstellung. Maria, lebhaft von dem Augenblick ergriffen, reicht dem alten weissbärtigen Simeon das völlig eingewickelte weinende Kind. Der ganz von vorn gesehene Joseph gemahnt in der strengen und grossartigen Auffassung fast an altchristliche Mosaiken. Auch II,9 bei dem Brustbild des Cardinals Luigi Scarampi erscheint die Büste wie in Erz gegossen, das Auge streng und lebendig, Kinn und Hals meisterhaft modellirt; nur ist über dem Streben nach packender Energie und Lebendigkeit des Ausdrucks auf jeden coloristischen Reiz verzichtet.

27. *Andrea Mantegna:* Maria mit dem Kinde.

(Photogr. Gesellschaft.)

In den Werken der andern paduanischen Künstler tritt der einseitige Charakter der Schule noch empfindlicher her- III,1162 vor. Bei der Madonna des *Gregorio Schiavone*, dem einstigen Mittelstück eines Altars in San Francesco zu Padua, fällt bei aller Sauberkeit und Genauigkeit der Durcharbeitung sofort das Gequälte der Motive auf. Marias Haltung, die vornehm und erhaben sein sollte, ist höchst geziert, ihr Gesichtsausdruck unbeschreiblich stolz und abweisend. Die neben dem Thron stehenden Engel sind von fast komischer Plumpheit,

Farbe und Vortrag überaus spröde. Ein gänzlicher Mangel an Naturgefühl verleitet den Künstler, lieber die starren Formen des Steines als die Biegsamkeit des lebendigen Fleisches nachzubilden.

Marco Zoppo ist vielleicht gewandter, doch ebenfalls ein roher, schwerfälliger Patron. Seine thronende Madonna mit dem Kinde und vier Heiligen ist bei stumpfem Ausdruck von abstossender Gedunsenheit und Schwülstigkeit der Formen, der Thron mit den Festons überladen, die Farbe schattenlos und unharmonisch. Ausser in der conventionell geschmacklosen Anordnung der Gewänder liegt das Groteske besonders in dem Gegensatz des schwülstig fetten Jesusknaben zu den älteren Figuren, die mit zudringlicher Hervorhebung von Muskeln und Adern behandelt sind. II,1170

Die gleichzeitigen Meister von Verona sind durchaus von Padua abhängig und werden von dem Nichtfachmanne kaum beachtet werden. Der Vollständigkeit wegen seien nur zwei Darstellungen des hl. Sebastian von *Liberale da Verona* und von *Fr. Buonsignori*, zwei Madonnen von *Domenico Morone* und seinem Sohne *Francesco Morone* und eine grosse thronende Maria von *Girolamo dai Libri* aufgezählt.[1)] II,18 A II,46 B II,30

Die Künstler, welche in dem benachbarten Ferrara am kunstsinnigen Hofe der Esthe wirkten, wissen wenigstens ausser durch die herbe Charakteristik ihrer Bilder oft auch durch einen gewissen phantastischen Zug zu fesseln.[2)] Bezeichnend für sie ist besonders ein überreiches spielendes architektonisches Detail und Zierwerk, sowie eine sonderbar schillernde Gluth der Farbe, die sie selbst in Temperatechnik zu erreichen wussten. Der Thron der Madonna

---

[1)] W. Bode im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 8 p. 120.

[2)] W. Bode, Die Ausbeute aus den Magazinen der kgl. Museen, im Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1887 p. 123. A. Venturi, Beiträge zur Geschichte der Ferraresischen Kunst, ebenda p. 71.

ist auf allen Bildern reich mit Reliefs geschmückt und in der Weise aufgebaut, dass zwischen der Basis und dem obern Theile ein freier Raum übrigbleibt, durch den man ins Freie blickt. An der Spitze dieser Gruppe steht der alte *Cosimo Tura,* ein herber Geselle von knochiger Derbheit in der Formbildung, dem man aber doch nicht bös sein kann. Die II,111 grosse thronende Madonna mit vier Heiligen gehört zu seinen frühesten Werken. Drei Engel über ihr, von denen der mittlere die Laute spielt, sitzen auf der Lehne des Thrones. Auf den Stufen stehen zur Rechten Apollonia, zur Linken Katharina, vorn Augustinus mit dem Adler und Hieronymus mit dem Löwen. Aller Glanz kostbarer Stoffe ist zu höchster Pracht vereinigt. Der Thron ruht auf Crystallsäulen, die Nische ist mit vergoldeten Broncereliefs und mit Mosaiken geschmückt. Die fabelhafte Pracht der Gewänder, in welchen Smaragdgrün neben Scharlach und Gold vorherrscht, übt einen blendenden Eindruck. Grandios ist die wuchtige Plastik der steifen gespreizten knöchernen Figuren, die an Macht ihres Gleichen suchen. Das Ganze wirkt wie ein riesiges Email,

111. *Cosimo Tura* gen. *Cosmé:* Thronende Maria mit dem Kinde.

(Photogr. Gesellschaft.)

den Hintergrund bildet eine hellgraue kühle Landschaft. Nach Massgabe dieses Bildes schreibt ihm Bode noch das gegenüber hängende Altarwerk zu, das die thronende Madonna zwischen den Heiligen Franciscus, Hieronymus, Bernhard und Georg darstellt. Die Haltung und der Aufbau des Thrones mit seinen barocken Säulen, die aus kurzen Stümpfen von farbigem Marmor, Bronce und Krystall bestehen, die phantastische (griechische) Inschrift am Thron, die Zeichnung der Extremitäten, die knittrigen Gewänder und die landschaftliche Ferne mit den kleinen Figuren kehren auch hier wieder, nur in der Färbung steht das Bild hinter dem früheren Werke zurück. Auch die beiden kleinen Einzelfiguren der Heiligen Christoph und Sebastian wirken kälter und farbloser, barocker und unruhiger als das Hauptwerk.

II,112 A

III,1170 B u. C

Cosmè's Zeitgenosse *Francesco del Cossa* liefert ein kleines Bildchen mit dem Wettlauf der Atalante. Die mürrischen Gesichter der Gestalten, das eigenthümlich rothgelbe Colorit, die barocke polychrome Architektur und die phantastische Felsenlandschaft geben demselben ein abenteuerliches Gepräge, sonst ist es ein interessantes Beispiel dafür, wie frühzeitig man sich am Hofe von Ferrara mit den antiken Dichtern beschäftigte. Die boeotische Atalante war, wie Ovid erzählt, durch ihre Schönheit und Schnelligkeit berühmt. Als sie von ihrem Vater aufgefordert wurde zu heirathen, bestimmte sie, dass jeder ihrer Freier einen Wettlauf mit ihr machen und, im Falle sie siege, den Tod von ihr erleiden solle. Nachdem viele umgekommen, siegte Hippomenes mit Hülfe goldener Aepfel, die, ein Geschenk der Aphrodite, von ihm auf die Bahn geworfen und von Atalante aufgehoben wurden, so dass sie darüber zurückblieb.

I,113 A

In den Werken der späteren Ferraresen ist die überkommene herbe Formensprache durch eine gewisse umbrische Anmuth gemildert.

Der Hauptmeister dieser jüngeren Generation, *Lorenzo*

Costa, ist mit zwei bezeichneten trefflichen Werken, einer
II,115 tiefempfundenen Pietà von 1504 und einer weihevollen Dar-
II,112 stellung im Tempel von 1502 vertreten. Vor einem mit reichem Baldachin überdeckten Altar reicht Maria das Kind dem Simeon dar; auf den Stufen des Thrones stehen Chorknaben und Leviten, während ganz vorn ein Prophet und eine Sibylle knieen. In dem Reichthum des ornamentalen Beiwerks verleugnet das Bild seine Herkunft aus der Werkstätte Tura's nicht, aber die schlanken feinen Formen, die Anmuth der Bewegung, die Holdseligkeit des Gesichtsausdrucks weisen gleichzeitig auf umbrische Einflüsse hin. Während Tura knollig und eckig ist, zieht Costa seine Formen stets in die Länge. Aus diesem Grunde wurde ihm früher
III,114 noch eine zweite »Darstellung im Tempel« zugeschrieben, die aber bei grosser Stilverwandtschaft doch in der bleichen schweren Färbung, den schlecht verkürzten Köpfen mit der merkwürdig vorspringenden Stirn einen abweichenden Charakter zeigt.

Domenico Panetti schloss sich der umbrischen Richtung
II,113 Costas an. Seine »Klage um den Leichnam Christi« ist von trüber Färbung, aber durch die reiche und mannigfaltige Behandlung der Landschaft ansprechend.

Viel schwächer ist der Christus zwischen Heiligen von
II,1115A *Michele Coltellini,* einem ziemlich geistlosen Gesellen, auf dessen Bildern immer dieselben Gesichter mit starken Backenknochen und tiefliegenden starren Augen, dieselben Greise mit abgerundetem Spitzbart, dieselben langen dürren Finger wiederkehren.

Dem *Ercole Roberti* endlich weist man ein kleines Bild
II,112 C mit der herben Einzelgestalt des Täufers zu, das namentlich landschaftlich bedeutend ist. Die felsigen Höhen, welche die Landschaft gegen den Horizont abschliessen, die eigenthümlichen, vom Wasser zerklüfteten Felsbildungen, die stillen Wasserflächen mit dem Reflex von Luft und Landschaft sind

112 C. *Ercole Roberti:* Johannes der Täufer.
(Nach der Radirung im Jahrb. der Preuss. Kunstsammlungen.)

mit einer Treue nach der Natur studirt, mit einer Wahrheit und Einfachheit wiedergegeben, wie bei wenigen gleichzeitigen italienischen Meistern. Der wolkenlose Abendhimmel wölbt sich weit und hoch über der Landschaft und strahlt noch den Glanz der Sonne aus, die nach einem heissen Sommertage eben unter dem Horizonte verschwunden ist. [1])

Ganz eigenartige Meister waren in der Lombardei thätig, zunächst in Mailand *Ambruogio Borgognone*, in dessen Bildern noch einmal die süsse Holdseligkeit auflebte, die der oberitalienischen Kunst von früher her im Blute lag. Sein grosses Altarbild der Madonna mit zwei Heiligen ist frisch und rosig in der Farbe, zart im Ausdruck, nicht ganz frei in der Bewegung, namentlich bei der Madonna, die wie zum Gruss ihre Rechte ausstreckt, während das Kind in herzigem Spiel die Geberde der Mutter nachahmt. Insbesondere aber zeigt das zweite Werk, die thronende Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln, dass Borgognone nicht mit Unrecht der lombardische Fra Angelico genannt wird. Der Gesammteindruck des in einem kühlen Silberton gehaltenen Bildes ist der-

II,52
II,51

[1]) W. Bode, im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 8 p. 127.

jenige kirchlicher Stille und heiliger Ruhe. Seelenreinheit und vollkommenste Selbstlosigkeit sprechen aus der Haltung und den Mienen der jungfräulichen Mutter, die kindlichste Unschuld und Gutmüthigkeit aus dem Knaben, der sein wichtiges Amt fast wie eine eingelernte Gewohnheit handhabt. Lieblich und liebevoll, der eine hingebend, der andere zurückhaltend, äussern sich die beiden anbetenden Engelkinder, ohne die Lautlosigkeit der geweihten Stille zu unterbrechen. Ein zweiter lombardischer Meister, *Pier Francesco Sacchi* aus Pavia ist in seinem Christus am Kreuz und in seiner Darstellung der Heiligen Hieronymus und Martin leicht kenntlich durch die harte Buntheit seiner Färbung und durch das kleinmeisterliche Behagen an der Staffage, die er mit grösster Peinlichkeit und unangemessener Vorliebe behandelt. Darunter hängt eine thronende Madonna von *Bartolommeo Montagna* aus Vicenza. Der rundliche Kopf Marias mit den schweren Augenlidern, die edel abgeschlossene Composition wie die tiefe Färbung haben nichts mit den Werken der paduanischen und ferraresischen Schule gemein, sondern weisen auf die letzte tonangebende Schule Oberitaliens, die venezianische, hin.

II,53 u. 116

II,44

51. *Ambr. Borgognone:* Thronende Maria.

(Photogr. Gesellschaft.)

13. *Antonello da Messina:* Maria mit dem Kinde.

(Photogr. Gesellschaft.)

Wie in staatlicher Hinsicht, so nahm Venedig auch in seinem Kunstleben gegen das übrige Italien eine Sonderstellung ein. [1]) Während die Florentiner und Paduaner auf die plastische Durchbildung der Form das Hauptgewicht legten und die Farbe darüber vernachlässigten, hat die venezianische Schule ihr Lebenselement in der Farbe gefunden. Die prächtigen, farbenreichen Luftspiegelungen, die aus der wunderbaren Lage der Lagunenstadt sich ergeben, mussten frühzeitig das Auge der Maler auf die Wirkung und Bedeutung der Farbe hinlenken. Die milde Feuchtigkeit der Seeluft vermählt sich dort mit dem Strahlenschein eines sonnig klaren Himmels, und beide Elemente im Verein weben jenen duftigen Schmelz der Töne, der wie ein geheimnissvolles Klingen die Lüfte durchbebt und alle Gestalten wonnig umgaukelt. Diesen Schmelz des Colorits, diese Harmonie der Töne und diese Weichheit der Form versuchten die Venezianer auch in ihren Bildern wiederzugeben. Und das Schicksal fügte es, dass zur rechten Zeit auch das rechte Mittel für die Darstellung gefunden wurde. Die von den Eycks in Flandern ausgebildete Technik der Oelmalerei, deren Geheimniss zu ergründen die Florentiner sich erfolglos bemüht hatten, wurde um 1470 nach Venedig übertragen.

Der Vermittler dieses wichtigen Einflusses war *Antonello da Messina*, der in Flandern wahrscheinlich unter Roger van

[1]) Vrgl. die Charakteristik der venezianischen Schule in Lübke's Geschichte der ital. Malerei Bd. I p. 510 ff.

der Weyden die neue Technik studirt hatte. Seine wenigen religiösen Bilder beschränken sich auf einzelne, höchstens als naturalistische Akte interessante Halbfiguren, wie die des II,8 hl. Sebastian, und auf Madonnen, die er unter deutlichem II,13 Einflusse venezianischer Meister ohne viel Veränderungen wiederholte. Bei geringer Erfindungskraft und tüchtigem naturalistischen Sinn war er besonders als Porträtmaler begabt. II,18 Ein kleines Bild von 1478 zeigt einen jungen Mann mit schwarzem Wamms und dichtem rothbraunem Haar, das tief in die Stirn hereingekämmt perrückenartig über die Ohren herabfällt; den Hintergrund bildet Himmel und ein Stückchen saftgrüner Park zur Linken. Der silberne Schmelz der Färbung wie die meisterhafte Modellirung machen das Werk zu einem Cabinetsbild von zartestem Adel. Die Durchführung ist so genau, dass man trotz der Kleinheit die Spiegelung der Iris, die Feuchtigkeit im Auge und die Häärchen des Pelzbesatzes sieht, ohne irgendwo die eigentliche Arbeit des Pinsels zu empfinden. Es ist dieselbe Technik, wie sie Jan van Eyck in seinem »Mann mit den Nelken« anwandte, nur mit modernerer Handhabung und feinerem Glanz. Von grösserem Format und daher von weniger minutiöser Technik ist das 6,25 zweite Bildniss eines jungen Mannes, das zu Antonello's früheren Arbeiten, in die Jahre 1473 bis 76 zu gehören scheint.

Solche Arbeiten Antonello's, der lange der beliebteste Porträtmaler in Venedig war, mussten nothwendig durch ihre technische Vollendung die Bewunderung der einheimischen Maler erwecken. Und es scheint auch, dass Antonello aus seinem Verfahren kein Geheimniss machte, denn bald war die ganze venezianische Schule im Besitz der Oeltechnik, die alsbald einen völligen Umschwung in der dortigen Malerei herbeiführte.

Die älteren venezianischen Bilder, die vor dem Einleben in die neue Weise gemalt wurden, lassen diesen Umschwung kaum ahnen. So zeigt *Carlo Crivelli* noch deutliche Anklänge an die Paduaner Schule, Zierlichkeit mit herber Strenge

1180. *Gentile Bellini:* Maria mit dem Kinde und Stiftern.

(Photogr. Gesellschaft.)

gemischt. Seine Grablegung Christi ist barbarisch roh und auch seine hl. Magdalena mit dem Salbgefäss ist bei harter Formgebung sehr geziert in der Auffassung; namentlich ist in süsslicher Verzerrung des Gesichtes und in Verrenkung der Hände und der Finger das Unglaublichste geleistet. III,1173 II,1156

Selbst die beiden *Bellini,* die Begründer der Schule, hatten ursprünglich unter dem Einfluss der Schule von Padua gestanden. Zeugniss dafür ist ein frühes Madonnenbild von *Gentile Bellini*, auf dem Maria durch das hohe Kopfoval und die breite Backenbildung einen harten unschönen Eindruck macht, während das Stifterpaar durch grosse Lebenswahrheit fesselt. II,1180

Aus *Giovanni's* Frühzeit stammt die schöne Halbfigur des todten, von zwei weinenden Engeln gehaltenen Heilandes, ein Bild, das in seiner bleichen Temperafarbe mit den späteren Werken des Künstlers wenig übereinstimmt, aber doch schon von der seelenvollen Auffassung durchweht ist, durch die Bellini stets zu fesseln weiss. Das Pathos Mantegna's, das oft an übertriebene Verzerrung streift, ist durch feinsten Adel gemildert. Auf dem schön verkürzten Kopfe liegt der Frieden des Todes; der Schmerz in den Köpfen der Engel, von denen einer so reizend von den Wolken beschattet wird, ist in überaus zarter Weise wiedergegeben. 6,28

Seinen malerischen Stil entwickelte Bellini erst, nachdem er sich die Technik der Oelmalerei angeeignet. Ohne tiefe Gedanken, ohne besonders poetischen Schwung, ohne Reichthum und Wechsel der Composition, weiss er seinen Gestalten doch stets den Ausdruck eines edlen, würdevollen Daseins zu geben, das sich ohne Leidenschaft und Bewegung in feierlicher Ruhe darstellt. Dabei erreicht durch ihn das Colorit jene Kraft und leuchtende Klarheit, die fortan das unveräusserliche Eigenthum der venezianischen Schule blieb. Besonders berühmt sind seine Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde, denen er stets den Zauber rein menschlicher Hoheit und Anmuth zu verleihen wusste. Das im Saal II,1177 befindliche Bild hat als Jugendwerk noch manches Steife und Befangene, während die im Cabinet 6,10 u. 11 aufgehängten Madonnen seinen reifen Stil in charakteristischer Weise vertreten.

28. *Giovanni Bellini:* Der todte Christus.
(Phot. Hanfstängl.)

1177. *Giovanni Bellini:* Maria mit dem Kinde.
(Photogr. Gesellschaft.)

Unter den Schülern Giambellini's sind zwei wegen ihres alterthümlichen Charakters voranzustellen: *Pier Francesco Penacchi,* I,1166 der sich in seiner Pietà noch als ein Schüler der Paduaner

von einer fast fratzenhaften Hässlichkeit bei bleischwerem Colorit erweist, und *Marco Marziale,* dessen »Christus in Emaus« eine sonderbare Mischung venezianischer und deutscher Elemente verräth. Man beachte den schwerfälligen viereckigen Christuskopf, die hölzernen gerafften Gewandfalten und die offene Laube mit dem Blick in die Landschaft, deren klare scharfe Behandlung durchaus deutsches Gepräge trägt. Dazu stimmen die Typen der Pilger, der jüngere eine derbe slowakenartige Figur, der andere ein verkümmerter Philister, beide fast an Lucas Cranach erinnernd. Aus der geographischen Lage und den Handelsbeziehungen Venedigs, das damals ein Mittelglied zwischen Italien und Deutschland bildete, ist diese deutschthümelnde Richtung leicht erklärlich. *Jacopo de' Barbari,* der später nach Nürnberg übersiedelte und durch seinen Einfluss auf Dürer wie als Lehrer des Hans von Kulmbach von geschichtlicher Bedeutung ist, wird von Neudörffer sogar unter dem Namen Jacob Walch d. h. der Wälsche unter die deutschen Künstler gerechnet. Eins seiner seltenen Bilder stellt die Madonna mit dem Kinde in einer Alpenlandschaft dar. Die knieende Stifterin ist wahrscheinlich Katharina Cornaro, die Exkönigin von Cypern, die um 1500 längere Zeit auf ihrer Villa in Oberitalien lebte.

III,1

III,26 A

Bei den Uebrigen blieb das Hauptaugenmerk auf die Ausbildung der neuen Malweise gerichtet. Die Bedeutung ihrer Schöpfungen beruht nicht in zeichnender Erfindung, in seelischer Erhebung oder Wechselbeziehung, Bewegung oder Handlung der dargestellten Figuren. Auch ihre grössten Darstellungen werden nur durch die schwebende Harmonie einer in sich gesättigten Farbenstimmung zusammengehalten.

Anstatt mit Fresken, die wegen der salzigen Ausdünstungen des Meeres in Venedig raschen Untergang gefunden hätten, pflegte man die Paläste mit grossen Gemälden auf Leinwand auszuschmücken, in denen Momente aus der Geschichte der Republik nicht in dramatisch verknüpfter Com-

position nach Art der Florentiner, sondern in episodenhafter, halbsittenbildlicher Auffassung geschildert wurden, wofür der bunte Völkerverkehr des Markusplatzes dem Maler treffliche Motive darbot.

Für häusliche Andachtsbilder wählte man weder die runde Medaillonform der Florentiner, noch die reliefartige Anordnung der Paduaner, sondern mit Vorliebe breites Format, liess die Figuren oft nur vom Gürtel ab in die Composition hineinragen und legte den Rahmen dicht um die Gestalten. Der Eindruck des Körperlichen wurde hierdurch bis zur Illusion gesteigert. Während in den andern Schulen durch Grössenverhältnisse und Anordnung der Bilder eine Art von idealer Entfernung zwischen Gemälde und Beschauer hervorgebracht wurde, stehen wir hier dicht vor den lebensgrossen Gestalten, als könnten wir ihnen die Hand reichen, uns vorbeugen, um ihre Lippen athmen zu hören.

Das Altarbild endlich erforderte fast durchgängig die thronende Madonna mit Heiligen, doch ist die Auffassung auch hierbei von derjenigen der andern Schulen verschieden. Sucht Maria anderwärts sich in den Himmel emporzuschwingen, so steigt sie hier auf die fröhliche Erde hernieder und erfreut sich des schönen Lebens ihrer Bewohner. Bald lassen sie die Künstler in einer Kirche thronen, indem sie die Architektur der Kapelle, für die das Gemälde bestimmt war, im Bilde perspectivisch nachahmten. Bald ist der Thron in einer freien Landschaft aufgerichtet, damit sich die schönfarbigen Gestalten desto mehr abheben können. Eine raffinirte Detailpracht wie bei den Ferraresen kommt nicht vor. Sie ordnen die Gestalten in luftiger Räumlichkeit zu einem edel abgeschlossenen Ganzen, das nach Art vornehmer Gesellschaften zu einer heiligen Unterhaltung (santa conversazione) sich verbindet. Das Gesicht der Madonna hat weder die bürgerliche Mütterlichkeit wie bei den Florentinern, noch die innige Hingabe wie bei den Umbriern, sondern einen völlig ruhigen Ausdruck,

der manchmal an Theilnahmlosigkeit grenzt. Auch die Heiligen zeigen weder überirdisches Sehnen noch jähen Schmerz, sondern den Ausdruck ruhigen Glücks. Alles dies, in Verbindung mit den märchenhaften landschaftlichen Hintergründen, deren Motive der malerischen terra ferma Venedigs mit den blauen Ketten der Alpen in der Ferne entnommen sind, erzeugt jene sonderbare, gleichsam musikalische Stimmung, die in merkwürdigem Gegensatz zu der plastischen Formenstrenge der Florentiner und Paduaner steht.

Von den beiden grossen Altarbildern des *Alwise Vivarini* fällt das eine, welches die Madonna mit sechs Heiligen und zwei musicirenden Engeln darstellt, durch seine grossartige architektonische Anordnung in einer Loggia mit Kuppel und offenen Arkaden auf. Diese hochräumige Architektur ist für die venezianischen Altarbilder besonders bezeichnend. Wie die grossen Kirchen den auf enge Strassen beschränkten Venezianern die freien Plätze ersetzten, so sollten auch die Heiligen an den von der Kunst ihnen angewiesenen Stellen unbeengt sein und freie Luft über sich haben. Die Madonna sitzt also hoch auf einem Marmorthron, zu welchem drei Stufen führen. Auf einem Tritt davor stehen zwei Engelknaben in kurzen grauen Hemdchen, von denen einer die Laute spielt, zu der ihn der andere mit der Pfeife begleitet. Das Kind sitzt nackt auf dem Schoosse der Mutter und ertheilt den Heiligen Katharina, Petrus und Georg, Magdalena, Hieronymus und Sebastian, die zu beiden Seiten stufenweise in streng symmetrischer Ordnung aufgestellt sind, den Segen. Das Ganze ist noch von Härten nicht frei, doch durch den Ernst der Auffassung und die feierliche Anordnung bedeutend.

II,38

Zur vollen Durchbildung in grossartig freiem Aufbau, in tiefer Leuchtkraft des Colorits bei scharf einfallendem Seitenlicht, zu mächtiger Charakteristik der Köpfe und freier Behandlung der Gestalten erhob sich Luigi in der zweiten ähnlichen Altartafel, welche die Madonna thronend unter statt-

II,1165

14. *Vittore Carpaccio:* Maria mit dem Kinde und Heiligen.
(Photogr. Gesellschaft.)

licher Renaissancehalle, von vier Heiligen umgeben darstellt. III,14 Echt venezianisch ist die schöne Madonna von *Vittore Carpaccio*, die ohne jede innere Erregung mit vollkommener Gleichgültigkeit aus dem Bilde herausblickt. Sie sowohl, wie die heil. Katharina haben breite rundliche Züge mit kleinem Mund und vollem Kinn, die sonderbar mit den hageren knochigen Typen der daneben hängenden florentiner Madonnen kontrastiren. Der Hintergrund gibt ein Motiv aus der venezianischen Terra ferma wieder. Ausserdem liefert Carpaccio eins seiner bekannten halb genrehaft aufgefassten II,23 Geschichtsbilder, in denen er so liebenswürdig zu erzählen wusste. Inmitten einer felsigen Waldlandschaft, die an die Mauern und Thürme einer wohlbefestigten Stadt grenzt, steht im Vordergrund eine Kirche, zu der eine Treppe emporführt. Hier knieen junge Geistliche, unter ihnen der hl. Stephan, und werden vom Apostel Petrus zu ihrem Amte eingesegnet.

23. *Vittore Carpaccio:* Einsegnung des heil. Stephanus.
(Photogr. Gesellschaft.)

Männer und Frauen in zierlicher italienischer Nationaltracht sind in eifrigem Gespräch über den Vorgang. Das Bild gehört zu einer Folge von fünf Gemälden aus der Geschichte des hl. Stephanus, von denen sich die andern in der Galerie zu Stuttgart, im Louvre zu Paris und in der Brera zu Mailand befinden.

II,15

Ein zweites dieser Geschichtsbilder stellt einen Vorgang aus dem Leben des hl. Marcus, des Schutzpatrons von Venedig, dar. Es wird berichtet, dass St. Marcus, als er eines Tages über den Marktplatz der Stadt Alexandrien ging, einen armen Schuhflicker sah, der sich mit seiner Ahle so schwer an der Hand verwundet hatte, dass er nicht mehr im Stande war, sein Brod zu verdienen. St. Marcus heilte seine Wunde, und der Schuhflicker, welcher Anian hiess, wurde, nachdem er bekehrt und unterrichtet worden, ein rühriger Christ und

folgte dem hl. Marcus auf dem bischöflichen Stuhle von Alexandrien nach.

Das Werk, in dem die wunderbare Heilung St. Anians geschildert ist, rührt von *Cima da Conegliano* her, der sonst hauptsächlich Madonnenbilder malte, in denen er durch die schöne Symmetrie der Anordnung, das glückliche Verhältniss der Figuren zur Renaissancearchitektur, die sich frei und luftig über ihnen wölbt, und den schönen landschaftlichen Fernblick zu fesseln weiss. Das II,2 grosse Altarbild, welches unter einem von Goldmosaiken strahlenden Kuppelbaldachin die Madonna mit dem Kinde zwischen vier Heiligen darstellt, ist von tief leuchtendem Farbenton und enthält Gestalten von mächtiger statuarischer Würde. Auch eine II,7 kleinere Madonna mit einem knieenden Donator ist in tiefen ernsten Tönen gemalt, das Porträt des Stifters voll kräftigen, treuherzigen Lebens, die heil. Jungfrau, die sinnig ernst zum Beschauer herausblickt, von schöner Fülle der Formen; sehr beachtenswerth ist die Landschaft, die sich hinter den Gestalten in reicher Bewegung des

7 *Cima da Conegliano:* Maria mit dem Kinde und dem Stifter.

(Phot. Hanfstängl.)

17. *Cima da Conegliano:* Maria mit dem Kinde.

(Phot. Hanfstängl.)

Terrains und in tiefherbstlichem Tone hinzieht. Die zweite Madonna wird, da sie noch manches Strenge an sich hat, wohl bedeutend früher gemalt sein. II,17

Von *Marco Basaiti* besitzt die Galerie einen in der Bewegung noch etwas befangenen hl. Sebastian und eine fein und duftig behandelte, aus vier Abtheilungen bestehende Altartafel: oben die Madonna, unten drei Heilige, die sich, in kühlem Ton durchgeführt, frei von der Luft abheben, während den Hintergrund eine Landschaft bildet. Ferner wird man ihm wohl auch die Darstellung des Christusleichnams zwischen Maria und Johannes zuweisen dürfen, die im amtlichen Katalog noch unter dem Namen Bellini verzeichnet ist. II,37 II,20 II,4

Vincenzo Catena gibt eine Madonna zwischen vier Heiligen in der üblichen Anordnung, nur von etwas flauer coloristischer Behandlung und das Bildniss des reichen Raimund Fugger aus Augsburg, worin er sich als Meister der Porträtmalerei erweist. Dasselbe befand sich ursprünglich im Kaufhause der Deutschen zu Venedig, wo sich damals Raimund Fugger als einer der angesehensten deutschen Kaufleute aufhielt. 1530 von Karl V. in den Grafenstand erhoben, war er der Begründer der älteren, heute gefürsteten Linie des Hauses. II,19 6,32

Reich ist die Vertretung *Andrea Previtali's* dessen Bilder (Maria mit dem Kinde und Heiligen — Die hh. Lucia, Magdalena und Katharina — Die Verlobung des Christkindes mit der hl. Katharina) sich durch eine gewisse Weichheit im Ausdruck der Figuren, rundliche Gesichter und schmale Hände, lichte schwächliche Färbung und einförmig leeren Fleischton kennzeichnen. II,39, 42 u. 45

Ebenfalls noch der älteren Generation gehören *Rocco Marconi*, Francesco Rizo und Girolamo da Santa Croce an. Von ersterem besitzt die Galerie ein Bild der Ehebrecherin vor Christus, das sich im Sinne der venezianischen Schule auf eine mehr äussere Zusammenstellung interessanter Physiognomien beschränkt, ohne eine dramatische Gruppirung IV,196

II,22 anzustreben. Auf der Anbetung der Könige von *Francesco Rizo da Santa Croce* fallen die ausdruckslosen rundlichen Formen auf, die sich in sehr verschwommener Farbenbehandlung darstellen. *Girolamo da Santa Croce* gibt mehrere Arbeiten II,24 u. 26 kleinen Formats von alterthümlich zierlicher Behandlung und blühendem Colorit, u. A. eine Verehrung des Christkindes durch Maria, und einen heil. Sebastian.

Noch tief ins 16. Jahrhundert pflanzte den Stil Bellini's *Pier Francesco Bissolo* fort, der seinen Meister bis zur Täuschung nachzuahmen wusste und sich aus diesem Grunde auf II,41 seiner Berliner Madonna selbst als »Petrus de ingannatis«, den Maler der Getäuschten bezeichnet. Man würde das Bild in der That für Bellini halten können, wenn es nicht, unbedeutend in den Charakteren, weich und warm in der Färbung, jene flauere, fast verblasene Behandlung zeigte, die erst den untergeordneten Talenten der jüngeren Schule II,43 eigen war. Eine Auferstehung Christi, ebenso liebenswürdig nichtssagend, verräth dieselbe Eigenthümlichkeit. Es ist eine weichliche, des männlichen Ernstes entbehrende Kunst, die zwar eine gewisse moderne Gefälligkeit anstrebt, ohne doch eigentlich modern zu sein. Die letzten Consequenzen aus dem zu ziehen, was Bellini angestrebt, war grösseren Geistern, einem Palma und Tizian, vorbehalten.

Das Quattrocento war eine der folgenreichsten Perioden der Kunstgeschichte. In wenigen Jahrzehnten hatte die Malerei eine gewaltigere Entwicklung durchgemacht, als in dem gesammten tausendjährigen Zeitraum vorher. Anfangs noch an die reale Erscheinung gebunden, hatte man die Form allmählich immer mehr beherrschen gelernt, sich eine immer grössere Meisterschaft über das Material erworben. Und

doch war das höchste Ziel noch nicht erreicht. Es haftete an den Werken noch ein erdiger Beigeschmack; die Freude am Wirklichen war so gross, dass man sich oft in der unabsehbaren Fülle des Einzelnen verlor. Man begann jetzt sich zu sammeln und gelangte bei fortgesetzter Läuterung der Formen zu jener Freiheit und Vollendung, zu jenem Adel der Gestaltung, den wir mit dem Namen der Schönheit und als das eigentliche Wesen der italienischen Kunst bezeichnen. Die Zeit strengen Ringens mit der überwältigenden Fülle der Lebenswirklichkeit ist vorüber. Waren auf den Gemälden des 15. Jahrhunderts die Figuren in Gesichtsausdruck und Tracht noch mit Zuthaten des Werktaglebens behaftet, hatte die Lust am Fabuliren die Künstler gar oft zu überladenen Compositionen verführt, so wurden jetzt, je höher sich die Malerei erhob, um so reiner Gewänder und Gestalten, um so einfacher und zugleich kunstvoller die Compositionen. Es entstanden jene hohen Meisterwerke, aus denen uns nur das mühelos Gewordene in glücklichster Vollendung entgegenstrahlt.

Leider ist das Cinquecento, in dem Manche den vollen Inbegriff aller Kunst erblicken, in der Berliner Galerie nur schwach vertreten. Die Sammlung Solly enthielt nur Werke zweiten und dritten Ranges. Waagen, der in den 40er Jahren die grössten Anstrengungen machte, die Lücke auszufüllen, hatte schon damals mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. Von der an sich geringen Anzahl von Tafelbildern der Blüthezeit war das Meiste schon in unveräusserlichen Besitz übergegangen, und was Vereinzeltes noch auftauchte, beanspruchte ungewöhnlich hohe Summen. Heute ist es fast unmöglich geworden, noch Werke jener goldenen Aera zu erwerben. Was in Privatsammlungen zu Waagens Zeit noch vorhanden war, ist mehr und mehr zu Staatsgut geworden; was die Kirche noch besitzt, ist staatlich vor Veräusserung ins Ausland gesichert; das Wenige, was dem Wechsel seines Herrn noch

entgegensieht, wird gewöhnlich von Privatsammlern im Preise so überboten, dass öffentliche Galerien darauf verzichten müssen.

Lionardo da Vinci, der Schüler Verrocchio's sichert der florentinischen Schule den wohlverdienten Ruhm, dass aus ihrer Mitte zuerst der befreiende Genius emporstieg.[1] Er war der Prometheus, der das himmlische Feuer in die ruhigen gewöhnlichen Menschen brachte, wie sie bisher die Kunst gebildet. Hatte das Quattrocento in der individuellen Wiedergabe der Persönlichkeit sein Hauptziel gesehen, so schuf Lionardo Menschen, wie sie Niemand im Leben erblickt hat, organisch gefügt wie in der Wirklichkeit und doch von einem Hauch höheren Lebens beseelt. Ein merkwürdiger Gegensatz besteht zwischen seinen Frauenköpfen und den bürgerlich häuslichen Madonnen früherer Zeit! Die Locken fallen in langen Ringeln auf die Schultern herab, die grossen Augen sind leis umschleiert, und um die Mundwinkel spielt ein räthselvolles Lächeln, das dem Gesicht den Ausdruck holdester Süssigkeit verleiht.

90 A. *Lionardo da Vinci:* Der auferstandene Christus von Heiligen verehrt.

(Photogr. Gesellschaft.)

Ueber seinen Schöpfungen hat ein eigener Unstern gewaltet. Von seinen unzähligen Entwürfen ist nur Weniges

---

[1]) Jacob Burckhardt in »Cicerone« 4. Aufl. p. 625.

zu Stande gekommen und von dem Wenigen das Beste untergegangen oder nur als Ruine erhalten. Um so grösseres Aufsehen machte es, als vor einigen Jahren die Nachricht kam, dass im Magazin des Berliner Museums ein neuer Lionardo entdeckt sei: die Auferstehung Christi, die seitdem unter den Meisterwerken des zweiten Saales prangt. [1]) II,90 B

Von einem Steinsarg aus rothem Marmor ist der schwere Deckel zur Seite geschleudert und aus demselben schwebt Christus von einem weissen Leichentuch umflattert mit einer Siegesfahne in rascher Bewegung einsam gen Himmel, die Arme dankbar Gott Vater entgegenstreckend. Unten auf dem Felsboden verehren zwei jugendliche Heilige knieend den Auferstandenen in stummer begeisterter Andacht: rechts eine Jungfrau von schöner Fülle der Formen, durch den Teller mit den Augen, den sie in der Hand hält, als hl. Lucia gekennzeichnet; links ein junger Diacon in heller geblümter Dalmatica, durch die Fusseisen am Boden als der Helfer der Gefangenen, der hl. Leonhard, charakterisirt.

Während in den älteren Katalogen das Bild nur unter der Bezeichnung »Schule Lionardo's« aufgeführt war, hat Bode gewichtige Gründe dafür geltend gemacht, dass es von Lionardos eigener Hand herrühre. Er weist darauf hin, dass

---

[1]) Die Bestimmung des Bildes als Lionardo da Vinci, die von *Bode* (Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1884 p. 293) ausging, hat eine heftige Polemik hervorgerufen. Jean Paul *Richter*, der sich seit vielen Jahren mit Lionardostudien beschäftigt, verhielt sich durchaus ablehnend und charakterisirte in einem Aufsatz der Kunstchronik 1885 p. 709 das Bild als stümperhafte Arbeit aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. W. v. Seydlitz im Kunstfreund 1885 p. 65 modificirte Bode's Ausführungen dahin, dass es von Lionardo nur begonnen und von einem Schüler mangelhaft vollendet sei. Neuerdings hat Dr. Paul Müller-Walde in seinem Buche »Lionardo da Vinci, Studien über sein Verhältniss zur florentinischen Kunst und zu Rafael, München, G. Hirth 1889« an der Hand lionardoscher Zeichnungen den Nachweis versucht, dass wir in dem Bilde ein Jugendwerk Lionardo's aus der Zeit vor 1478 zu sehen haben.

nicht nur die Auffassung der Auferstehung — ohne die Wächter und mit zwei verehrenden Heiligen — eine durchaus originelle, sondern auch die Art der Composition die fast immer bei Lionardo wiederkehrende sei: die Figuren sind aufs Künstlichste so geordnet, dass ihre äussersten Konturen ein gleichschenkliches hochgestelltes Dreieck bilden. Auch Typen, Bewegung und Ausdruck der Gestalten sprechen für den grossen Meister. San Lionardo zeigt das charakteristische Profil des schönen jugendlichen Männertypus, der in verschiedenen Gemälden und namentlich in den Zeichnungen Lionardo's wiederkehrt: das vortretende schöngeformte Kinn, den feingeschwungenen Mund mit vorspringender Oberlippe, die längliche leicht gewölbte Nase und die schön bewegte Stirn, dabei im Ausdruck des Kopfes jenes selbstverlorene Aufgehen in begeisterter Andacht, wie es nur Lionardo in seinem Abendmahl gleich vollkommen zum Ausdruck brachte. Die Gestalt der hl. Lucia steht in ihrer edlen Fülle und grossartigen plastischen Wirkung ebenfalls hoch über allen Erzeugnissen des Quattrocento. Wahr und reizvoll sind das volle Kinn, der grosse Mund mit den schön gebildeten Lippen, die tief liegenden Augen, der kräftig schöne Hals. Nur der Christus will sich mit Lionardo nicht zusammenreimen lassen und wirkt um so ärmlicher, wenn man sich das Christusideal auf dem Abendmahl des Meisters vergegenwärtigt. Ein so fader Christustypus dürfte im ganzen Umkreis der italienischen Malerei nicht wiederzufinden sein: eine fast blöde, seelenlose Physiognomie, umrahmt von einem säuberlich krausen Lockenschwall. Schon der wie ein Pfeil aufwärts schiessende Körper wiederspricht in seiner hastigen Bewegung und starken Verkürzung unserer Auffassung des Heilandes. Empfindlich berührt auch das übertrieben weite Auseinanderstehen der fast schielenden Augen; selbst die Haltung der Fahnenstange hat etwas störend Gesuchtes. Die ganze Gestalt macht den Eindruck des schlecht Angebrachten

und Armseligen im Gegensatz zu den geistvollen, feurigen, vom tiefsten Lionardo'schen Wesen erfüllten Heiligen des Vordergrundes, und man wird diesen Mangel vielleicht nur daraus erklären können, dass der Meister, der so selten ein Bild vollendete, auch dieses unvollendet einem Schüler überliess, der es dann in so wenig befriedigender Weise zu Ende führte.

An Lionardo schloss sich in Mailand, wo er 1482 bis 1499 thätig war, eine grosse Gruppe von Nachfolgern an, die sich im Wesentlichen darauf beschränkten, seine Typen und Gedanken zu wiederholen. Der gemeinsame Grundzug dieser lombardischen Maler ist eine stille Anmuth und Holdseligkeit, die sich vorzüglich in religiösen Stoffen wohl fühlt. Doch entartet bisweilen der süsse Reiz der weiblichen Köpfe, namentlich der Madonna, zu einem äusserlich stereotypen Ausdruck, in welchem ein seelenloses Lächeln vorherrscht.

Das einzige Werk, das seinen Gegenstand dem mythologischen Stoffkreis entnimmt, ist das grosse Gemälde mit Vertumnus und Pomona, das man dem *Francesco Melzi* zuweist, einem jungen Manne aus vornehmer Familie, der mit inniger Liebe an Lionardo hing und der Erbe seines literarischen Nachlasses wurde. Unter einer von Reben umschlungenen Ulme sitzt in üppiger Landschaft Pomona, eine zarte, liebliche Gestalt von reinen weichen Formen. Ihr Oberkörper ist mit einem dünnen durchsichtigen Gewande bekleidet; um ihren Mund spielt jenes süsse räthselvolle Lächeln, das den Köpfen Leonardo's einen so eigenen Liebreiz gibt. Sie hält ein Fruchtkörbchen auf dem Schoosse und lauscht sinnend den Worten des Vertumnus, der sich ihr unter der Gestalt eines alten Weibes nähert und von den Reizen der Liebe erzählt, indem er das Gleichniss der die Ulme umschlingenden Rebe gebraucht. Der Stoff ist aus Ovids Metamorphosen genommen, wo erzählt wird, dass die Satyrn, Faunen und Waldgötter, ja dass Priap selbst der schönen Jungfrau, der Göttin der Gärten nachgestellt, dass sie jedoch jede An-

IV,222

näherung vermieden, bis Vertumnus, der Gott der Jahreszeiten sie in der Gestalt einer Frau überlistet, nachdem er als Pflanzer, Schnitter und Winzer vergeblich versucht zum Ziel zu gelangen. Jetzt, nachdem sie sich der Freundin ergeben, verwandelte er sich in einen schönen Jüngling, und sie verschmähte den Freund nicht. Die Schilderung ist voll poetischer Anmuth, die Färbung ungemein blühend. Das Bild rührt ohne Zweifel von einem tüchtigen Schüler Lionardo's her; ob von Melzi ist zweifelhaft, da derselbe nach zeitgenössischen Berichten nur als Dilettant in der Malerei thätig war.[1])

Von mehr selbständiger Bedeutung war *Boltraffio,* in II,207 dessen hl. Barbara der Typus Lionardo's zu einer ernsten Strenge umgebildet ist. Die Heilige, eine feierliche hochwürdige Gestalt voll erhabener statuarischer Ruhe, blickt ruhig und edel zum Beschauer heraus; das Haar ist von einem zierlichen Diadem umfasst und fliesst auf beide Schultern herab, die Gewandung legt sich in grossen vollen Falten um den Körper. Im Hintergrund sieht man den Thurm, von dem sie nach der Legende herabgestürzt wurde. Ganz lionardesk sind auch zwei Madonnen des Meisters. Maria hält in der einen Hand ein Buch, in der andern eine Blume, nach der 5,214 das Kind neugierig greift. Das kleinere Bild ist namentlich durch die Landschaft ansprechend, während das grössere auf 5,207 A schwarzem Grund durch Verputzen kalt und hart in der Farbe geworden ist.

Dagegen ist ein Jugendwerk des *Gaudenzio Ferrari,* die IV,213 Verkündigung, ein Bild voll Farbengluth und Goldglanz, von einer wundersamen, fast berauschenden Wirkung. Demüthig und bräutlich verschämt, die Hände über der Brust gekreuzt, erwartet die hl. Jungfrau, eine holde, zarte Gestalt mit

---

[1]) Vrgl. Morelli, Die Werke italienischer Meister in München, Dresden u. Berlin p. 474—477.

wallendem Haar, den Engel, der ihr freudestrahlend den seligen Gruss überbringt. Ein Myrthenkranz schmückt seine blonden Locken, die Lippen sind wie in Sehnsucht geöffnet.

Unter den Arbeiten des *Giovanni Pedrini,* der mit Vorliebe in ziemlich kreidigem Tone religiöse Halbfiguren malte, ist die hl. Katharina, die halbentblösst zwischen Zackenrädern steht, ein Werk von schöner, gefühlvoller Behandlung, während die hl. Magdalena schon ins weichlich Sentimentale übergeht. 5,215 u. 205

Der Hauptvertreter der Schule, *Bernardino Luini,* ist mit einer unbedeutenden Geburt Christi und einer stark verputzten Madonna mangelhaft vertreten. Besser ist ein Jugendwerk des liebenswürdigen, später nach Siena übergesiedelten *Sodoma*, eine Caritas, die ihn noch ganz in den Bahnen Lionardo's zeigt. 5,219 6,217 6,109

Der letzte dieser lombardischen Künstler war der nur durch wenige Bilder bekannte *Lorenzo Leonbruno*, der seine entscheidenden Einflüsse nicht durch Lionardo, sondern durch Giulio Romano erhielt. Auf seinem Bilde ist nach Ovids Metamorphosen der musikalische Wettstreit zwischen Apollo und Pan behandelt, bei dem Midas und Tmolus als Schiedsrichter wirkten. Pan hat soeben sein Spiel auf der Rohrflöte beendet. Dem Midas sind, während er dem Spiele Apollo's noch zuhört, zur Strafe dafür, dass er dem Pan den Preis zuerkannte, die Eselsohren schon gewachsen. Apollo ist nach Rafaels Vorgang mit der Geige (statt mit der Lyra) dargestellt. Die Bewegung seiner Gestalt hat etwas Schwungvolles, obwohl sich in dem Vortreten der linken Hüfte — dem sog. Contraposto — schon eine manierirte Nachahmung antiker Statuen ankündigt. Die übrigen Figuren, der aufmerksam zuhörende Pan, der Apollo gegenüber auf einem Felsstück sitzt, der verblüffte Midas und der nachdenkliche Tmolus im Hintergrunde sind charakteristisch im Ausdruck, während die Farbe nur geringen Reiz besitzt. IV,264A

Interessant ist das Bild als das Werk eines jener nachahmenden Talente, die unter den unmittelbaren Einflüssen einer grossen Kunstepoche gewissermassen über sich selbst hinauswachsen, aber inmitten einer solchen Zeit auch schon den Manierismus vorbereiten.[1])

Wichtiger als diese Nachfolger Lionardo's in Mailand sind die Künstler, die gleichzeitig mit ihm in Florenz thätig waren, die florentinische Schule der goldenen Zeit.

Fra Bartolommeo, der grosse Altarmaler, läuterte den oft trockenen Realismus des Quattrocento zu einem reinen, stets vom Naturstudium ausgehenden Idealismus empor, verwandelte die isokephalen Reihen seiner Vorgänger in einheitlich geschlossene, durch reines Liniengefühl belebte Gruppen, ersetzte die kalten Temperafarben der Altflorentiner durch warme Oeltöne und wurde an einfacher, vornehmer Schönheit der Gewandung von keinem Andern übertroffen.[2]) Die

IV,249 »Himmelfahrt Mariä« rührt zwar kaum vom Frate eigenhändig her, sondern scheint aus der Zeit (um 1512) zu stammen, als er mit Albertinelli eine gemeinsame Werkstatt unterhielt. Trotzdem kommt seine schöne Compositionsweise auch hier zur Geltung. Die das Grab umstehenden Apostel sind von edler Lebendigkeit, die Madonna selbst, die von lichten Wolken und musicirenden Engelknaben umgeben emporschwebt, ist in eigenthümlich feierlichen Linien gezeichnet; nur im Kopf ist der edle Typus des Frate zu einer gewissen Gleichgültigkeit verflacht.

Neben Fra Bartolommeo behauptet *Andrea del Sarto,*

5,239 dessen energischer Künstlerkopf uns aus einem Bilde Jacopo Pontormos entgegenschaut, sein eigenes Maass von Grösse. Den schönen Linienfluss seiner Gruppen hat er mit Bartolommeo

---

[1]) H. Lücke, Neue Erwerbungen der Berliner Galerie, in der Kunstchronik IX p. 445.

[2]) Vrgl. die Charakteristik in Woermanns Geschichte der Malerei II, 601.

246. *Andrea del Sarto:* Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen. (Phot. Hanfstängl.)

gemein, aber seine Gestalten sind freier und beweglicher, sein Colorit ist duftiger und zarter. Er ist der einzige florentinische Colorist, der seine Compositionen von Anfang an in Farben denkt; selbst der Ausdruck seiner Köpfe wird durch die malerisch farbige Behandlung der Partien um die Augen,

welche den Beschauer mit dunklem mildfeurigem Glanze anblicken, wesentlich mitbestimmt.[1]) Sein IV,246 hiesiges Bild repräsentirt den reifen Stil seiner letzten Zeit so vollkommen und ausgiebig, wie kein zweites Werk in einer ausseritalienischen Galerie, jenen Stil, in welchem sich das Sfumato Lionardo's mit der dem Meister selbst eigenthümlichen Tiefe und Gluth der Empfindung zu einer vollendeten Harmonie verschmolzen hat. Die grossartige Tafel zeigt die thronende Gottesmutter in einer Nische auf Wolken schwebend und von Engeln getragen, ringsum die verehrenden Heiligen Petrus und Benedictus, Marcus und Antonius von Padua. Die beiden knieenden Gestalten des nackten greisen Einsiedlers Onofrius und der ganz in sich versunkenen Katharina bilden den Abschluss der herrlich bewegten Gruppe. Ganz im Vordergrund an den Stufen des Thrones sieht man die Halbfiguren des jugendlichen Celsus und der strahlend schönen Julia, die mit ihren schwarzen Augen hoheitsvoll auf uns niederblickt. Das Meisterwerk, mit der Jahrzahl 1528 bezeichnet, hat eine bewegte Geschichte hinter sich. Vor 20 Jahren wurde es durch eine unbesonnene Restauration verdorben und erst neuerdings von Al. Hauser jun. mit glänzendem Erfolg und völlig im Geiste des Meisters wieder hergestellt.[2]) Die knieende Katharina von Alexandrien trägt die verführerischen Züge der schönen

A. del Sarto: Die heil. Julia, Fragment aus No. 246.
(Phot. Hanfstängl.)

[1]) Woermann, Geschichte der Malerei II, 601.
[2]) A. Rosenberg in der Kunstchronik 1889, p. 81.

Lucrezia del Fede, die von Vasari als böser Dämon im Leben 5,240 des Meisters geschildert wird und die uns, voll entwickelt in reifen Formen, auch auf einem flott alla prima gemalten Porträt entgegentritt. Sie war schon als Frau eines florentinischen Mützenmachers der einzige Gegenstand von Andrea's Leidenschaft gewesen, aber als er sie 1517 geheirathet hatte, führte er nach Vasari's Aeusserung mit ihrer Schönheit auch die Unruhe der Eifersucht heim.

Die übrigen florentinischen Künstler vermochten ihre Selbständigkeit nur schwer zu behaupten und schwankten unstet zwischen den Eigenthümlichkeiten der grossen Hauptmeister einher.

Eine Madonna mit Heiligen von *Giuliano Bugiardini* IV,283 gehört zu seinen tüchtigeren Arbeiten und erinnert namentlich durch die Frische und leuchtende Kraft der Farbe an Bartolommeo, nur stört ein gewisses erzwungenes Pathos in den Bewegungen wie im Ausdruck der Köpfe. Viel ansprechender erscheint *Francia Bigio,* der Freund Andrea del Sartos, in dem frei und meisterhaft behandelten Bildniss eines 5,245 u. 245 A jungen Mannes am Schreibtisch und in einem andern männlichen Porträt, das ebenfalls durch das gedankenvolle schwermüthige Gesicht und den tiefgrauen Farbenton fesselt. Mit der ernsten Auffassung der Gestalten harmonirt der düstere landschaftliche Hintergrund. Franciabigio zog stets bei seinen Bildnissen die Landschaft zu Hilfe und suchte dadurch jene merkwürdig traumhafte Wirkung zu erzielen, durch welche Lionardo's Porträt der Gioconda schon damals eines der populärsten Bilder geworden war.

Sogar noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als in kirchlichen Darstellungen schon fast durchweg die wenig erfreuliche Manier einer conventionell gewordenen Kunstweise anspruchsvoll hervortrat, haben die florentinischen Meister im Porträt, wo sie sich an das nie irreleitende Vor-

bild der Natur anschliessen mussten, noch hervorragend tüchtige Leistungen geliefert.

Von dem bekannten Biographen der italienischen Künstler *Giorgio Vasari* sieht man das Bildniss des Grossherzogs Cosimo I. von Toskana, in glatt polirtem, roth eingefasstem Stahlpanzer. Sein Freund *Francesco Rossi de' Salviati* liefert das feine kleine Bildniss eines zwölfjährigen jungen Edelmannes in rothem geschlitztem Wamms und schwarzseidenem Ueberrock. Am bedeutendsten war ohne Zweifel *Angelo Bronzino*, der sich als Bildnissmaler noch eng an die grossen Meister der besten Zeit anschliesst, vornehm und einfach in der Anordnung, sprechend im Ausdruck, fest und klar in der malerischen Behandlung, kühl und fein in der Färbung. Das Bildniss eines jungen Mannes, der auf einer Steinbank sitzt und in der Rechten einen Brief hält, leistet wohl das Aeusserste in Einfachheit der Anordnung und der coloristischen Behandlung. Noch wichtiger ist das zweite Bild, das den jungen Humanisten und späteren Bischof Ugolino Martelli darstellt. Der junge Mann mit den ernsten geistvollen Zügen, dem schwarzen Tuchwamms und den schwarzen enganliegenden Beinkleidern, sitzt im Hofe seines Florentiner Palastes (der noch heute die nämliche Gestalt zeigt) auf einer Holzbank neben einem Tische. Die beigegebenen Bücher sollen ihn als Humanisten und Kenner der klassischen Literatur kennzeichnen. Die rechte Hand legt er auf eine aufgeschlagene Handschrift der Ilias. Die

5,537

VIII, 339 A

5,338

IV, 338 A

338 A. *Agnolo Bronzino:* Bildniss des Ugdino Martelli.

(Photogr. Gesellschaft.)

Schriftzüge, die nicht dem Dargestellten sondern dem Beschauer zugekehrt sind, hat der Künstler mit einer solchen Deutlichkeit und Sorgfalt nachgebildet, dass man jedes Wort lesen kann. Beim Beginn des neunten Gesanges scheint Ugolino seine Lectüre unterbrochen zu haben. Neben der Ilias liegt ein Virgil in blauem Einband. Mit der linken Hand stützt er ein drittes Buch, ein Werk des Pietro Bembo, auf das Knie. An Adel der Auffassung, Reinheit der Zeichnung und Delicatesse der Formengebung kommt dieses Bild den besten Werken der italienischen Porträtmalerei gleich.[1])

Zu diesen grossen Florentinern gesellt sich als der erste Umbrier des Cinquecento *Rafael.* Ueber seine Bedeutung zu reden ist überflüssig. Selbst wer die hohen Meisterwerke des Vatikans nicht kennt, braucht nur die in der Rotunde aufgehängten Tapeten zu betrachten, um Rafael in seiner Grösse würdigen zu lernen. Die Berliner Exemplare sind die ältesten Copien, die von den Teppichen angefertigt wurden, und haben ursprünglich dem kunst- und prachtliebenden Heinrich VIII. von England gehört, in dessen Schloss zu Whitehall sie den Bankettsaal zierten. Dort blieben sie, bis sie nach dem Tode Karls I. durch den spanischen Gesandten Don Alonso de Cardena für den Herzog von Alba erstanden wurden, dessen Madrider Familienpalast sie bis zum Jahre 1823 schmückten. Damals erwarb sie der englische Consul Tupper, der sie 1844 an den König von Preussen verkaufte. Sonst sind im Museum aus Rafael's Blüthezeit leider nur zwei unbedeutende Copien nach den Bildnissen des Papstes Julius II. und der schönen Johanna von Aragonien vorhanden. Die Rafael'schen Originale, welche die Galerie besitzt, sind durchgängig Jugendwerke, die nur die Entwicklung des Anfängers innerhalb der umbrischen Schule verfolgen lassen und weniger wegen ihres Kunstwerthes wie als Erstlingsarbeiten eines grossen Künstlers

IV,232 u. 231

---

[1]) A. Rosenberg in der Kunstchronik XIII p. 449.

von Interesse sind. Keine Schule hatte mit solcher Einseitigkeit das Thema vom Mutterglück behandelt als die umbrische. Und so führen auch Rafael's früheste Werke, Tafeln bescheidenen Massstabes, wie man sie für die Hausandacht zu besitzen liebte, durchgängig Madonnen vor, in denen die Sentimentalität der Umbrier fast noch gesteigert ist. Mit ihrem gespitzten fast zu kleinen Mündchen und ihren unschuldsvoll niedergeschlagenen Taubenaugen, die fromm auf das Gebetbuch oder demüthig auf das Kind herabblicken, machen sie nicht den Eindruck junger Mütter, sondern den schüchterner Landmädchen, denen man ein vornehmes fremdes Kind in den Arm gelegt. Auch die Compositionen haben nichts Eigenartiges, sondern in vielen Fällen hat Rafael nur Studien und Zeichnungen seines väterlichen Freundes Pinturicchio unmittelbar verarbeitet.

141. *Raffaello Santi:* Madonna der Sammlung Solly.
(Photogr. Gesellschaft.)

Vielleicht das älteste Werk aus der Zeit, als Rafael in 5,141 Perugia arbeitete, ist die kleine »Madonna der Sammlung Solly«, ein Kniestück von weich umbrischer Formengebung und heiligem, stark sentimentalem Ernste des Ausdrucks. Die Madonna hält in der rechten Hand ein Gebetbuch, während sie mit der andern leicht das Füsschen des auf ihrem Schoosse sitzenden Kindes berührt, das mit einem Stieglitz spielt und altklug zu ihrem Buche aufblickt. In den Köpfen ist noch ein eigenthümliches Ringen mit der Form bemerkbar; die

145. *Raffaello Santi:* Maria mit dem Kinde und Heiligen.

(Photogr. Gesellschaft.)

Composition geht auf eine Zeichnung Pinturicchio's im Louvre zu Paris zurück. [1])

Nicht viel später, etwa 1502, dürfte das Dreifigurenbild der »Madonna mit den Heiligen Franciscus und Hieronymus« entstanden sein. Der Entwurf dazu von der Hand Pinturicchio's befindet sich in der Albertina zu Wien und ist von Rafael nur wenig verändert worden; auch in der malerischen Ausführung erinnern besonders die mit Gold aufgesetzten Lichter unverkennbar an die Weise der Umbrier. Sowohl der heil. Hieronymus mit seinem langen Bart wie der heil. Franciscus mit seiner den Umbriern geläufigen Handbewegung, in der sich lebhafte Theilnahme oder Erstaunen ausdrückt, haben denselben kraftlos weichlichen Charakter, der in allen Männergestalten der Schule hervortritt. Nur in wenigen Details hat Rafael die Figuren geändert, z. B. dem Christkinde die Schriftrolle genommen und dafür das Motiv des Segnens gewählt, in der Gewandung Manches geschmackvoller angeordnet und einen landschaftlichen Hintergrund mit verschiedenen Thurmbauten hinzugefügt. 5,145

Auf dem dritten Werke, der »Madonna Diotalevi«, umfasst Maria, eine hohe, schlanke, langhalsige Jungfrau mit der einen Hand das Kind, während sie die andere auf die Schulter des Täufers legt, der, ein Kreuzchen im Arm, den Segen vom 5,147

---

[1]) C. v. Lützow, Rafaels Jugendentwicklung, in den Graphischen Künsten 1889 Jahrg. XI p. 29 ff.

Jesusknaben empfängt. Das ovale Gesicht der Jungfrau zeigt schon gewisse Eigenheiten Rafael's: die gewölbten Augenlider und das kleine Kinn, während die wulstigen Glieder des Christkindes und die derbe Gestalt des kleinen Johannes noch ganz an Perugino erinnern.

247 A. *Raffaello Santi*: Madonna Terranuova. (Phot. Hanfstängl.)

Neue Anschauungen nahm Rafael erst auf, als er den frischen, lebensvollen Florentiner Boden betrat, wo die umbrische Sentimentalität keine weitere Nahrung fand. Das devotionelle Element tritt von jetzt an in seinen Madonnen zurück und er beginnt, ohne allen kirchlichen Beigeschmack die jugendliche Mutter, die sich eins fühlt mit ihrem Kinde, ihre Freuden und Seligkeiten uns vor Augen zu führen. Die um 1505 entstandene »Madonna des Herzogs von Terranuova« ist wohl das schönste seiner hiesigen Bilder. In einer reizenden Landschaft mit waldigen Felsgründen, an deren Abhängen links eine Stadt mit Mauern, Thürmen und Kirchen sich gebettet hat, sitzt die heil. Jungfrau und blickt liebevoll auf den Kleinen nieder, der behaglich ausgestreckt auf ihrem Schoosse liegt und sich halb aufrichtet, um ein Spruchband in Empfang zu nehmen, das der Johannesknabe ihm darreicht. Die Linke streckt Maria wie sanft abwehrend nach einem dritten Kleinen, vielleicht dem jugendlichen Evangelisten Johannes aus, der an ihr linkes Knie sich schmiegt und mit ernster Aufmerksamkeit die Gruppe betrachtet. Schon die

5,247 A

Form des Rundbildes, die Rafael hier gewählt hat, ist die in Florenz herkömmliche und beliebte. Ausserdem ist das Bild der erste Beleg dafür, wie er im Anschluss an die Vorbilder Lionardo's und Fra Bartolommeo's sich in der freien Durchbildung pyramidal aufgebauter Gruppen übte.[1])

248. *Raffaello Santi:* Madonna di Casa Colonna.

(Nach Lithographie von V. Schertle).

Zu seiner vollen Reife war der junge Künstler gelangt, als er gegen Ende seiner Florentiner Epoche die »Madonna aus dem Hause Colonna« malte. Welcher Gegensatz zwischen den sentimental befangenen umbrischen Bildchen und der mächtigen Fülle der Gestalten, der unbefangenen Freiheit der Bewegung, die uns hier entgegentritt. Das Christkind ist zum Knaben geworden, der nicht mehr ruhig auf dem mütterlichen Schoosse sitzen mag, sich zum Aufstehen anschickt und mit beiden Händen sich zu helfen sucht. Die eine Hand hat er auf die Schulter der Madonna gelegt, mit der andern ihren Brustsaum ergriffen. Sie selbst schiebt das Buch, in dem sie bisher gelesen, zur Seite und sieht zärtlich vergnügt dem Spiele des Knaben zu. In dem Buche klingt das älteste der Rafael'schen Madonnenmotive wieder an, doch ganz ungezwungen, gleichsam nebenbei um die frische Lebendigkeit der Hauptscene zu

5,248

[1]) W. Lübke, Geschichte der ital. Malerei II p. 229. Die Entwürfe sowohl zur Madonna Terranuova wie zur Madonna Connestabile befinden sich im Berliner Kupferstichkabinet und sind von Lippmann im Jahrbuch der kgl. Preussischen Kunstsammlungen II. p. 62 publicirt worden.

erhöhen. Das Bild ist nicht ganz vollendet und lässt gerade in dieser Unvollendung die geniale Freiheit der Künstlerhand deutlich erkennen.[1])

Zu derselben Zeit, als Rafael in Perugia und Florenz seine Laufbahn begann, wirkte in Bologna der liebenswürdige, in seinen Formen stets reine und geschmackvolle *Francia*, der besonders in ruhigen Situationsbildern, in welchen die Stimmung stiller Andacht und holden Seelenfriedens herrscht, eine freie edle Gruppirung mit grosser Harmonie der malerischen Behandlung zu verbinden wusste. Unter seinen hiesigen Werken ist die heil. Familie, die er laut Inschrift für seinen Freund Bianchini malte, als Arbeit seiner Frühzeit noch auffallend herb in der Zeichnung und bunt in der Farbe, während die in der Herrlichkeit thronende, von Cherubim umschwebte Madonna mit Heiligen von 1502 als ein Prachtwerk von abgeklärter Schönheit, Milde und Feierlichkeit gelten kann.

5,125

IV,122

Aus seiner Schule gingen fast alle bedeutenderen bolognesischen Maler der spätern Zeit hervor. Von seinen Söhnen *Giacomo* und *Giulio Francia*, die eine gemeinsame Werkstatt unterhielten, aber die Meisterschaft des Vaters nicht erreichten, ist eine Maria als Himmelskönigin vorhanden, die sich in der Composition eng an das Werk des älteren Francia anschliesst, nur dass an die Stelle des innigen Gemüthslebens, von dem dort die verehrenden Heiligen beseelt sind, hier ein mehr äusserlich conventioneller Ausdruck getreten ist.

IV,287

Leuchtend blühendes Colorit und schwärmerische Innigkeit des Ausdrucks blieben auch in den nächsten Jahrzehnten die Eigenthümlichkeiten der bolognesischen Schule. Ein Bild von *Bart. Ramenghi*, gen. *Bagnacavallo*, das schlicht nebeneinandergestellt die Gestalten der Heiligen Agnes, Ludwig und Petronius enthält, ist von einfacher Würde, frisch leuchtender Farbe und jenem Ausdruck der Milde in den Köpfen,

IV,238

[1]) A. Springer, Rafael und Michelangelo, Leipzig 1878 p. 74.

welcher dem Francia eigen ist. *Innocenzo da Imola* stellt in einem offenbar von der Bologneser Schmiedezunft gestifteten IV,280 Bilde die von Engeln umgebene und auf Wolken schwebende Madonna dar, wie sie von dem heil. Petronius, dem Patron von Bologna, und dem heil. Eligius, dem Schutzpatron der Schmiede, verehrt wird, der, mit dem Schurzfell bekleidet, ekstatisch zu ihr aufschaut. In der Ferne sieht man die Schmiede des Heiligen und eins seiner populärsten Wunder, wie er einem störrigen Pferde, dem er, um es beschlagen zu können, das Bein abgehauen hatte, dasselbe wieder ansetzt.

Die Werke der Ferraresen sind wie im 15. Jahrhundert auch jetzt noch durch eine gewisse alterthümliche Herbheit, durch ihre glühendrothen Farben und einen gewissen phantastischen Zug kenntlich, der sich besonders in der Landschaft ausspricht. So ist der heil. Hieronymus von *Garofalo*, der IV,245 in einsamer Busse in der Wüste kniet, in saftig frischem Kolorit gemalt und von einer phantastischen Landschaft umgeben, wie sie ähnlich auch auf dem kleineren Bilde der Anbetung der Könige wiederkehrt. Von dem schillernden IV,260 *Lodovico Mazzolini* besitzt die Galerie ein frühes Altarwerk der Madonna zwischen zwei Heiligen von alterthümlicher Schärfe 5,275 bei leuchtender Färbung, eine phantastisch bunte, kleine heil. Familie, und eine Darstellung »Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten«, ein Bild, auf dem die Köpfe der Pharisäer IV,273 fast wie Karrikaturen wirken, während die glühendrothe Färbung ihren Höhepunkt erreicht. Bei dem zweiten, im Korridor aufgehängten, viel grösseren Gemälde, das den gleichen 10,266 Gegenstand behandelt und von Vasari als Hauptwerk des Meisters erwähnt wird, geht diese Buntheit in eine unangenehme Härte über, die aber wohl von allzustarker Verputzung herrührt. Der letzte dieser Gruppe war *Amico Aspertini*, der hier mit einer Anbetung der Hirten vertreten ist. Die Figuren IV,118 bilden nur die Staffage der gebirgigen Landschaft; auch durch einen gewissen kleinlichen Zug in der Auffassung und die

Freude an überflüssigem Detail wird man fast an niederländische Werke erinnert.

Während diese Künstler nur die Eigenthümlichkeiten ihrer alten Lokalschulen im Sinne des 16. Jahrhunderts umbildeten, steht *Antonio Allegri* aus Correggio ohne alle Ahnen in der Kunstgeschichte da. Als Meister des Helldunkels bezeichnet er in rein malerischer Hinsicht die letzte und höchste Stufe in der Entwicklung der italienischen Malerei. Aber auch die Eigenart seiner Auffassung unterscheidet ihn von allen gleichzeitigen Malern. Verglichen mit Michelangelo und Rafael, die auf der römischen Schaubühne, zur Bewunderung der christlichen Welt, ihre grossen Dramen aufführten, erscheint Correggio als ein lyrischer Poet, der einsam, nur um sich selbst zu entzücken, wunderbare Verse dichtet.[1]) Es ist ihm gleich, was er behandelt, wenn es nur schön und des geheimnissvollen Schimmers fähig ist, den er über seine Gestalten verbreitet. Scenen des heidnischen Alterthums und der christlichen Mythe malt er in demselben Geiste und stattet sie mit derselben Fähigkeit aus, auf das Auge fast berauschend zu wirken. In seiner

216. *Correggio:* Jo und Jupiter. (Nach Lithographie von Fr. Jentzen.)

---

[1]) Vgl. die geistvolle Charakteristik in Hermann Grimms Michelangelo, Hannover 1863 p. 265.

218. *Correggio:* Leda und Jupiter als Schwan.
(Photogr. Gesellschaft.)

Einsamkeit scheint er sich eine Welt gebildet zu haben, deren Terrain die Zaubergärten der Armide sind. Nicht die Schönheit der einzelnen Gestalten wirkt auf uns; Farbe und Figuren und Landschaft verwebt er zu einem untrennbaren Ganzen. Haben Michelangelo's und Rafael's mythologische Figuren etwas Ruhiges, Beharrendes, Plastisches, so scheinen Correggio's Gestalten zu zittern. Um seine Jo, die in Entzücken hinabsinkt wie in ein Meer von Wonne, scheint die Wolke, in der Zeus sie umarmt, bald dichter bald heller zu werden, und durch sie hindurch schimmern Jo's Glieder, als bewegten sie sich und lägen bald so und bald anders. Und doch ist das Berliner Werk kein Original, sondern nur eine gute alte Copie des im Wiener Belvedere befindlichen Bildes. Ein Schauer von Wonne durchrieselt die zarte, vom weichsten Helldunkel umflossene Gestalt, die bis in die Fingerspitzen von Lust erfüllt ist. Ein Reh, das den Kopf ins Bild hineinstreckt, um aus einem Quell zu trinken, erhöht den stillen Naturzauber der Scene. Noch mehr tritt seine Eigenart bei der Leda hervor.[2] Auf dem bekannten Bilde Michelangelo's ist es eine riesenmässige Gestalt, bei Correggio eine zitternde junge Frau, zu welcher der

IV,216
IV,218

[2]) W. Lübke, Gesch. der ital. Malerei II p. 431.

Schwan aus dem Gewässer emporsteigt. Es ist, als hätte er sich eben die letzten Tropfen abgeschüttelt, während in Leda's Herz das Rauschen des Baches wie ein göttliches Lied eindringt. Mit dem Rücken lehnt sie sich wider die moosbewachsenen Wurzeln eines Baumes, während über die Spitze ihres Fusses die kosenden Fluthen fliessen. Im Schutz eines tiefen Waldesdickichts hat sie mit ihren Gespielinnen gebadet, da sind die Schwäne herangerauscht und haben die Mädchen überrascht. Der eine drängt sich an Leda heran, die ihn ohne Sträuben in ihrem Schoosse aufnimmt. Ein anderer strebt sich einer Gefährtin schwimmend zu nahen, die noch im Wasser stehend sich seiner zu erwehren sucht. Die Dritte, die eben ans Land steigt, blickt mit einem naiven Ausdruck befriedigten Entzückens einem andern Schwane nach, der mit rauschendem Fluge sich in die Lüfte schwingt. Neben ihr wartet eine Dienerin mit dem Gewande, das sie der Herrin überwerfen will, während eine zweite Dienerin schalkhaft dem Kampf der Jüngsten mit dem Schwane zuschaut. So hat Correggio drei Momente derselben Liebesscene ungezwungen vereinigt und ein Bild von paradiesischer Unschuld, ohne den leisesten Schimmer von Lüsternheit, geschaffen. Links liegt in das überschattete Gras gelagert ein halberwachsener schlanker Amor und rührt die Saiten einer goldenen Leier; keine Melodie scheint er zu spielen, nur dann und wann in die Saiten zu greifen. Es sind lauter verschiedene Gruppen, die unvereinigt wären ohne die Landschaft, deren hohe Bäume die feinen Gestalten mit einem zarten Halbschatten duftigen Helldunkels überhauchen. Und diesen merkwürdigen Reiz übt das Bild noch heute, nachdem es Schicksale durchgemacht, wie wohl kein zweites Gemälde. Ursprünglich von Herzog Federigo als Geschenk für Kaiser Karl V. bestellt, befand es sich seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in der Sammlung Rudolphs II., in die es aus Spanien gelangt war, kam dann nach der Eroberung Prags durch die Schweden 1648 nach

Stockholm und von da 1722, als die Sammlung der Königin Christine zerstreut würde, an den Regenten Philipp von Orleans, dessen bigotter Sohn den Kopf der Leda herausschneiden liess. Das Bild sollte vollends zerstört werden und wurde nur durch Charles Coypel, den Galeriedirektor des Herzogs, heimlich gerettet. Nach dem Tode desselben gelangte es auf Umwegen in den Besitz Friedrichs des Grossen, wurde 1806 mit der übrigen französischen Kriegsbeute noch einmal nach Paris überführt, dort übermalt und von Prudhon mit einem neuen Kopf der Leda versehen. Erst 1815, als die geraubten Kunstschätze zurückgegeben wurden, fand es in Berlin sein dauerndes Heim. [1])

Mit Correggio theilt die venezianische Schule den Ruhm der höchsten Augenlust. Das Element der Farbe, das schon bei den Malern der vorhergehenden Generation jene hohe Trefflichkeit erreicht hatte, wird von jetzt an immer massgebender für den Gesammteindruck der Bilder dieser Schule. Die Venezianer sind Lichtmaler wie Correggio, doch ist ihr Goldlicht kein künstliches Helldunkel, sondern nur der Abglanz des wirklichen glühenden Lichtes, welches über jenen Küsten strahlt. Sie lösen ihre Lokalfarben nicht in correggeskes Helldunkel auf, sondern lassen sie, harmonisch neben einander gestellt, in feuriger Gluth ihre eigene Geltung suchen.[2]) Noch mehr wie früher ist ferner die venezianische Kunst jetzt die Malerei der höchsten Erdenlust. Während in den übrigen Schulen die Kunst fast ausschliesslich im Dienste der Kirche stand, tritt hier die religiöse Malerei mehr und mehr zurück. Am meisten Freude hatten die Besteller an sich selbst; so kam es, dass die Porträtmalerei in keiner

[1]) Jul. Meyer, Correggio, Leipzig 1870 und im Künstlerlexikon B. I.

[2]) Woermann, Geschichte der Malerei II p. 719.

Schule eine grössere Rolle spielt. Sodann kam der Cultus der Frauenschönheit, den schon die Künstler der vorigen Generation eingeführt hatten, jetzt immer mehr in Schwung. Wie man schon im 15. Jahrhundert Madonnen gemalt hatte, nur um eine schöne Frau vorzuführen, so wagte man jetzt, dies zur Hauptsache zu machen und das religiöse Gewand ganz wegzulassen. Es entstanden jene herrlichen Halbfigurenbilder üppiger Venezianerinnen, welche die ganze Holdseligkeit südlicher Frauennatur, ihre süsse volle Reife in strahlenden Farben schildern. Durch einen Abglanz von ewiger Jugend und ungetrübtem Lebensglück verklärt, sind sie gleichsam die weltlichen Nachkommen jener anmuthigen Heiligen, die als Begleiterinnen der Maria in den Bildern Giambellini's eine so liebenswürdige Rolle spielten.

197 B. *Palma Vecchio:* Weibliches Bildniss.

(Phot. Hanfstängl.)

Als die Begründer der neuen Aera pflegt man die Namen Giorgione und Tizian zu nennen; neben ihnen hat jetzt *Palma* seinen wohlverdienten Platz erhalten. Er vor allen andern macht uns mit der Schönheit, der Lebenslust und den Toilettenkünsten der venezianischen Frauen jener Epoche bekannt. Seine herrlichen Venusbilder kennt Jeder, der die Dresdener Galerie besucht hat, und auch seine hiesigen Werke schildern zwei jener ideal angehauchten, jugendlichen Frauengestalten mit leicht gewelltem, üppig blondem Haar, das bekanntlich nicht natürlich war, sondern durch künstliche Bleichung erzeugt wurde. Ruhig dasitzend, den Kopf kaum merklich nach der Schulter bewegt und unbefangen aus dem

IV, 197 A

6, 197 B

Bilde herausblickend, fassen sie mit beiden Händen das tiefrothe, mit schwarzer Seide gefütterte Gewand und ziehen es zur Brust empor, von der das faltige weisse Hemd herabgeglitten ist. Ohne Geist, ja ohne feinere Sinnlichkeit, gehören sie zu jenen Frauen, die anziehender sind, so lange sie nicht reden. Ihr höchster Stolz ist ihr Kunstblond, das vortrefflich zu der prächtigen farbenreichen Kleidung steht.

Der Genosse und Freund Palma's, *Lorenzo Lotto*, ist mit vier guten, echten Werken vertreten. Das Bildniss eines Architekten ist ein treffliches Porträt aus Lotto's reiferer Zeit (1530—40). Ein dunkel gekleideter, schwarzbärtiger Mann mit wohlwollendem Ausdruck hält in der Linken eine Rolle, in der Rechten einen Zirkel und richtet den Blick sprechend lebensvoll nach Aussen. Das Bild wurde früher für das Porträt des berühmten Architekten und Bildhauers Jacopo Sansovino (1477—1570) gehalten, wahrscheinlich irrthümlich, da es mit dem beglaubigten Bildniss Sansovino's in den Uffizien zu Florenz nicht übereinstimmt. Ebenso fälschlich galt das Brustbild eines jungen Mannes mit kleiner Mütze früher für das Selbstbildniss des Künstlers. Wenn es ein solches wäre, müsste es Lotto, der um 1477 geboren war, im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gemalt haben, während Zeichnung und Mache auf eine spätere Zeit hindeuten, in welcher Lotto schon in reiferen Jahren stand. Von den beiden religiösen Bildern ist das eine, der Abschied Jesu von seiner Mutter, durch Uebermalungen entstellt und war wohl schon ursprünglich wenig anziehend. Sowohl der knieende Christus wie die ohnmächtig zusammensinkende Maria und die ringsum stehenden Jünger und heiligen Frauen tragen einen manierirten Schmerz zur Schau, der wenig zu der heiteren Lebensfreude der venezianischen Kunst stimmt. Auch die nervöse Beweglichkeit der Formen und die Koketterie der Geberden weisen darauf hin, dass Lotto das Bild während seiner Wanderschaft malte, als er den verschiedensten fremden

IV,153

6,320

VIII,325

Stileinflüssen zugänglich war. Echt venezianisch ist dagegen
VIII,323 das Doppelbild der Heiligen Christophorus und Sebastian von
1531, auf dem besonders die Gestalt des Christophorus die
deutliche Anlehnung an *Tizian* verräth.

Von diesem, dem grossen venezianischen Hauptmeister,
dessen Gemälde noch heute die Zahl von 1000 überschreiten,
besitzt die Galerie fünf Bilder, nicht viel fürwahr, und doch
eine Quelle reinsten Genusses. Erfreut sich doch unter den
grossen Meistern Italiens Tizian heutzutage der reichsten Volks-
thümlichkeit. Vor Rafael ziehen wir respectvoll den Hut; un-
mittelbaren Genuss bieten uns doch zumeist nur Tizians Schöpf-
ungen. Er, der wesentlich durch die Farbe wirkt und als Maler
unserm Schönheitssinne nichts Fremdes zumuthet, steht uns
näher als alle andern Italiener des 16. Jahrhunderts. Um
ihn nach der aesthetischen Seite hin zu verstehen, be-
darf es keiner längeren Vorbereitung. Seine Werke lassen
sich unmittelbar geniessen, erfreuen das Auge, erquicken das
Herz und werden ihre Anziehungskraft behalten, so lange
es lebensfrohe, sinnlich gesunde Menschen gibt. Denn pack-
ende Wahrheit, flammende Schönheit, lodernde Leidenschaft,
behaglicher Naturgenuss verlieren niemals ihren Reiz. Aber
auch sein gewaltiges technisches Können fesselt, je mehr, je
genauer wir uns mit seinen Schöpfungen vertraut machen.

VIII,163 Als 75 jähriger tritt er uns auf seinem Selbstporträt ent-
gegen. Eine schwarze Sammtmütze bedeckt das Haar und
die hohe, mächtig gebaute Stirn. Der lange, volle Bart ist
grau, aber welche Energie liegt in dem festgeschlossenen
Munde! welch' feuriges Blitzen dringt unter den buschigen
Brauen aus den dunkeln Augen hervor. Es ist eine Er-
scheinung, wie jene Patriarchen des alten Bundes, die wie
Felsen im Sturm der erregten Volksmassen standen — solche
unverwüstliche Urkraft liegt in diesem Kopfe. Ein schwerer
Pelzmantel hüllt die Gestalt ein und über die Brust fällt drei-
fach die goldene Ritterkette herab.

Auch die andern Werke, welche die Galerie besitzt, sind Bildnisse. Was sie alle auszeichnet, das ist die wunderbare Kraft und Lebensfrische, welche sie athmen, die überzeugende Wahrheit des Daseins, von der sie erfüllt sind. Mit Tizian erst erreicht das Porträt den vollkommen ebenbürtigen Rang, der es neben die andern Kunstgattungen gleichberechtigt hinstellt. Wer von seinen Zeitgenossen auf diesem Gebiete Grosses geleistet hat, verdankt Tizian's Werken die freie geniale Auffassung; ja selbst von den grossen Porträtisten des folgenden Jahrhunderts kam, ausser Rubens, keiner ihm gleich. Weder von van Dyck, noch Rembrandt, weder von Velazquez noch Frans Hals können wir eine Reihe von Bildnissen mit solcher Freude betrachten wie von Tizian. Bei jenen allen drängt sich, sobald man sie in grösserer Menge nebeneinander sieht, schliesslich doch die Persönlichkeit des Malers vor der des Dargestellten in den Vordergrund. Nur Tizian erscheint hier manierlos. Bei van Dyck erhält die ewige Noblesse schliesslich doch einen Anflug von Fadheit; bei Hals interessirt am meisten die Bravour des Vortrags; selbst bei Rembrandt können wir uns, wenn wir seine Porträts in grösserer Anzahl beisammen haben, nicht des Gefühls der braunen Sauce erwehren, mit der er seine Köpfe übergiesst, um ihre Charakteristik bis zum Aeussersten zu steigern; ja sogar bei Velazquez, dem unerbittlichen Charakteristiker, wiederholt sich fast auf allen Bildern jener blasse fahle Fleischton, der im Leben nur die entnervten Sprösslinge einer ausschweifenden Aristokratie kennzeichnet, aber doch gewiss nicht allen von ihm Dargestellten eigenthümlich war. Nur Tizian weiss im Bildniss der Natur zu folgen, sie in einer Weise wiederzugeben, dass man fast meinen sollte, man hätte *sie* vor Augen und kein Werk von Menschenhand. Alles, was in der Wirklichkeit vereinzelt, zerstreut, durch die Alltäglichkeit verflacht erscheint, fasst er in einen Brennpunkt zusammen und stellt seine Charaktere so hin, wie die Natur

sie gewollt, sie gedacht hat. Daher werden wir nicht müde, Tizian's Porträts zu bewundern; daher steht er in der allerersten Linie der Bildnissmaler aller Zeiten und Völker.

Wir verweilen nur flüchtig vor dem trefflichen Porträt des venezianischen Admirals Giovanni Moro von 1537 und vor dem Porträt eines jüngeren Mannes, das früher dem Tintoretto zugewiesen wurde, bis in Folge einer Restauration die echte Bezeichnung Tizianus wieder sichtbar wurde, und wenden uns sofort dem herrlichen Mädchenbildniss zu, welches das Töchterchen Roberto Strozzi's darstellt und zu den jugendfrischesten Erzeugnissen gehört, die je eines Malers Pinsel geschaffen. Strozzi lebte damals in Venedig, da die Familie wegen revolutionärer Umtriebe gegen Cosimo de Medici aus Florenz verbannt war und liess 1542 sein Töchterchen von Tizian malen. Die Kleine ist etwa vier Jahre alt. Sie steht neben einem Postament, auf dem ihr Hündchen sitzt, dessen weiches Fell sie mit der einen Hand streichelt, während die andere ein Stück Kuchen hält, an dem Beide genascht haben. Als wären sie plötzlich unterbrochen worden, wenden die beiden Gespielen den Kopf und blicken unbefangen aus dem Bilde heraus. Das Mädchen ist reizend mit ihrem bausbackenen, von dichten rothbraunen Locken umflossenen Gesichtchen und mit ihren drallen Armen. All' der Pomp, welcher der Erbin eines solchen Hauses ziemte, — die Strozzi galten damals für die reichste Familie Italiens — umhüllt be-

IV,161

IV,301

VIII, 160 A

160 A. *Tizian:* Bildniss einer Tochter des Roberto Strozzi.

(Photogr. Gesellschaft.)

166. *Tizian:* Des Künstlers Tochter Lavina.
(Nach Lithographie von Wildt.)

reits das zierliche Figürchen. Am Halse glänzt ein Perlengeschmeide, Rock und Schürzchen sind von weisser Seide, an einem juwelenbesetzten Gürtel hängt eine von Edelsteinen erglänzende Troddel herab. Durch das Fenster schaut man auf eine freundliche Landschaft, einen Teich mit Schwänen, ein Gewoge von Hügeln, hinter welchen ferne Berge aufsteigen.[1])

Dazu kommt als das schönste weibliche Bildniss, welches der Meister schuf, das Porträt seiner Tochter Lavinia, die damals dem Hauswesen des Vaters vorstand und sich 1555 mit Cornelio Sarcinelli von Serravalle vermählte, wo sie seitdem lebte und starb. Das schöne Mädchen, eine üppige, reife und doch ganz jungfräuliche Gestalt, hat dem Beschauer halb den Rücken zugekehrt, wendet sich aber mit dem elastisch zurückgeworfenen Kopfe noch nach ihm hin. Dabei biegt sich der Oberkörper nach hinten, weil sie in beiden hocherhobenen Händen eine schwere silberne Schüssel mit Früchten emporhält. In diesen Gegensätzen der Bewegung liegt ein Rhythmus, ein Schwung der Linien und dabei eine Naivetät und Absichtslosigkeit, wie nur die feinste Beobachtung sie in glücklichstem Momente der Natur ablauschen konnte. Das Ge- VIII,166

[1]) Crowe u. Cavalcaselle, Tizian, Leben u. Werke, deutsch von Max Jordan, Leipzig 1876, II. 430.

sicht, das sich wie fragend mit den grossen dunkeln Augen an uns wendet, ist mit seinem feinen Oval, den schwellenden Lippen, dem lockigen Goldhaar, das ein Diadem umspannt, wohl der reizvollste von allen den schönen Frauentypen, die auf venezianischen Bildern vorkommen. Die Thaufrische jugendlicher Kraft und Schönheit liegt wie ein durchsichtiger Schleier über der ganzen Erscheinung. Bei längerer Betrachtung wird es uns, als sehen wir eins der griechischen Götterweiber, das dem sterblichen Menschen in der Tracht des gewöhnlichen Lebens gegenüber getreten. [1])

259 B. *Seb. del Piombo:* Bildniss einer jungen Römerin.

(Nach der Radirung in der Gazette des Beaux-Arts 1887.)

Diesem grossen Hauptmeister der venezianischen Malerei steht nur ein wenig jüngerer Maler eigenartig gegenüber, der bei sehr verschiedenen Lebensschicksalen eine wesentlich andere künstlerische Entwicklung durchmachte: *Sebastiano del Piombo*, der Schüler Giambellini's und spätere Nachahmer Michelangelo's. Um ihn in seiner Bedeutung kennen zu lernen, VIII,337 darf man nicht seine religiösen Bilder, wie die grosse Pietà betrachten, die durch die colossalen, von Michelangelo geborgten, leeren und ausdruckslosen Formen und den niedrigen Charakter der Köpfe abstösst. Seine Stärke liegt in seinen Bildnissen, die zu den packendsten und vornehmsten jener Zeit gehören. Schon die beiden männlichen Porträts, dasjenige VIII, 1259 A eines Ritters des Calatravaordens und das eines Gelehrten in

[1]) Lübke, Gesch. der ital. Malerei II p. 540.

schwarzem Barett, das früher fälschlich für dasjenige des 5,234 Pietro Aretino ausgegeben wurde, sind von grosser Kraft und vornehmer Auffassung. Die Krone seiner Werke aber ist das herrliche, 1886 aus der Sammlung Blenheim erworbene Frauenbildniss, eines der frühesten Bilder, die Sebastiano auf IV,259 B römischem Boden malte. Das Gesicht der jungen Römerin zeigt entschieden individuelle Züge; aber das Ganze ist wieder eines jener Phantasieporträts, wie sie die Venezianer so gern arrangirten. Das Körbchen mit Früchten und Blumen soll offenbar den Vornamen der jungen Dame, Dorothea andeuten. Das ländliche Kopftuch steht in reizvollem Gegensatz zu dem aristokratischen Gesicht und der vornehmen Kleidung. Auch die Haltung des Körpers, die Wendung des Hauptes und der stille ausdrucksvolle Blick führen über das Porträtartige hinaus. »Es ist eine jener anmuthigen Gestaltungen weiblicher Schönheit, in denen das Individuelle zu idealer und doch ganz lebensvoller Erscheinung erhoben, der Reiz der bestimmten Persönlichkeit und ihrer sinnlichen Gegenwart in den Adel einer vom Zufälligen und Zeitlichen befreiten Formenwelt geläutert ist«.[1])

Neben Tizian rührten sich zahlreiche Kunstkräfte, theils Venedig, theils den angrenzenden Landschaften (Friaul, Verona, Brescia) entsprossen. Von seinem jüngeren Bruder und Atelierchef *Francesco Vecelli,* einem tüchtigen, aber unselbständigen Meister, ist eine noch ziemlich alterthümlich steife, thronende VIII,173 Madonna mit dem Kinde, von einem ausländischen Gehülfen Tizian's, *Johann Stephan von Calcar,* das Porträt eines roth- VIII,190 bärtigen Mannes vorhanden. Auch *Paris Bordone* zeigt sich in einer grossen Altartafel und in dem Doppelporträt zweier VIII,191 Männer beim Schachspiel von seiner günstigen Seite. Nament- VIII,169 lich die thronende Madonna mit den Heiligen Rochus, Katha-

---

[1]) Jul. Meyer im Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1886 p. 58.

rina, Gregor und Sebastian, ursprünglich für die Kirche Sta. Maria zu Belluno gemalt, gehört zu den besten Kirchenbildern des Meisters und wurde schon von Vasari als Hauptwerk desselben gerühmt. Die architektonische Symmetrie, wie sie in dem Bilde Francesco Vecelli's noch vorherrscht, ist hier durch freie rhythmische Wendungen belebt. Bei dem zweiten im Korridor aufgehängten Madonnenbild deuten die unvermittelt nebeneinander gesetzten rothen, grünen und blauen Gewänder auf einen weniger feinen Farbensinn. Das Porträt einer rothhaarigen Schönheit mit pfirsichrothem Kleid und weissem Federbarett ist eines der vielen Kostümbilder, wie sie Bordone zuerst in die Kunstgeschichte einführte und durch die er heute in weiteren Kreisen hauptsächlich bekannt ist.

10,177

VIII,198

191. *Paris Bordone:* Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen.

(Photogr. Gesellschaft.)

In dem benachbarten Brescia waren Savoldo, Romanino und Moretto als ein Künstlerkleeblatt thätig, auf welches jede Stadt stolz sein könnte. *Savoldo's* Grablegung Christi ist ein Werk von hervorragend stimmungsvollem Reiz. Die Sonne geht eben unter und vergoldet mit ihren Strahlen den fernen Horizont, während der Vordergrund und die blauen Berge rechts schon in die Schatten der Abenddämmerung gehüllt sind. Ausserdem hat er nach dem Vorgange Palma's mit Vorliebe genrehafte Halbfiguren gemalt und in seiner hiesigen

VIII, 307 A

VIII,307

307. *Girolamo Savolda:* Eine Venezianerin.
(Nach Lithographie von C. Wildt.)

naiv schalkhaften Mädchengestalt ein Bild von merkwürdig modernem Charakter geschaffen. Die braunseidene Mantille über den Kopf gezogen, gleitet die jugendlich lebenslustige Erscheinung frank und hurtig mit flüchtig beobachtendem Blick an uns vorüber. Der Abend sinkt herab, das Licht trifft nur noch die obere Partie des Gesichtchens; bei den Ruinen vor der Stadt ist Rendezvous. *Romanino* ist ungleich, oft nachlässig und oberflächlich, erzielt aber durch die feurige Gluth und die festliche Pracht seiner Bilder doch immer seine Wirkung. Ein Jugendwerk, Maria IV,157 mit Heiligen, zeigt die herkömmliche venezianische Anordnung. Maria's Antlitz und Ausdruck hat viel Lieblichkeit, die flatternden Cherubime sind frische anmuthige Bürschchen, während ihr Genosse unten durch schweren Kopf, geschwollene Formen und ausdruckslose Gliedmassen auffällt. Ein sehr tüchtiges Werk aus seiner mittleren Zeit ist die grosse Pietà, ausserordentlich VIII,151 saftig gefärbt und mit schwungvoller Flüchtigkeit vorgetragen. Ausserdem wird ihm noch — vielleicht fälschlich — die Halbfigur einer Judith zugeschrieben, die sich mit höchst geziertem VIII,155 Ausdruck nach ihrer Magd umwendet. Die ganze Erscheinung in rothblondem Haar mit Federhut und grauem weissärmlichen Kleide entspricht dem Recepte der späteren Venezianer, die sich darin gefielen, gerade diesem abstossenden Gegenstand mit Hilfe ihrer vortrefflichen Kunstmittel und mit dem Aufwande von Kleiderpracht, der ihnen eigen ist, einen sentimentalen Reiz abzugewinnen.

Der jüngste und bedeutendste der Brescianer, *Moretto*, hielt mit treuer Gesinnung zeitlebens an den kirchlichen Anschauungen fest und gab dem Altarbild noch einmal eine Ausprägung, welche durch freie Grösse des Stils, hohen Adel der Gestalten, schlichte Macht der Charaktere in der ganzen oberitalienischen Kunst nur in Tizian ihresgleichen findet.[1]) Seine hiesige grossartige Altartafel mit der Glorie der Maria und Elisabeth gehört zu seinen wirkungsvollsten Werken. Auf breitem Wolkensitz lagern in herrlich bewegter Gruppe die beiden heiligen Frauen neben einander, Elisabeth als würdig ernste Matrone mit dem kleinen Johannes, Maria mit dem Jesusknaben, von betenden Engeln umgeben. Einer von ihnen schwebt mit einem Spruchbande herab, unten aber kniet der Stifter, Abt Arnoldi, eine ehrwürdige Greisengestalt in herzlichem Gebet, und ihm gegenüber ein jüngerer Ordensbruder (sein Neffe), eine prächtige Prälatenfigur, mit inbrünstigem Aufblick, die Rechte wie betheuernd auf die Brust gelegt. Die ernste Färbung der ins Düstere abgetönten Frauengewänder auf glühend gelbem

VIII,197

197. *Moretto:* Glorie der Maria und Elisabeth.
(Nach Lithographie von V. Schertle.)

---

[1]) Lübke, Geschichte der ital. Malerei II, 618.

Himmelsgrund und das geschmackvoll behandelte Weiss der unteren Figuren, die massig vom tiefgefärbten Grau der Landschaft lostreten, verbinden sich zu weihevollem Akkord.

Unter den Bildnissen seines Schülers *Morone* steht das angebliche Selbstporträt durch geistreiche Lebendigkeit der Auffassung obenan, doch auch die beiden im Saal aufgehängten Bildnisse zweier Gelehrten sprechen durch einfache vornehme Haltung und schlichte Farbengebung an. 6,193 VIII,167 u. 193 A

Selbst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als alle andern Schulen in den tiefsten Verfall gerathen waren, hielt sich die venezianische noch auf bedeutender Höhe. Es war die Zeit, als Tintoretto und Paolo Veronese die grossen Prachtsäle der venezianischen Paläste an Wänden und Plafonds mit ihren riesigen Oelbildern schmückten. *Tintoretto* sprengte die Einheit des venezianischen Stiles, indem er an die Stelle der allseitig vom Licht umströmten goldigen Farbe einen stärkeren Wechsel von Licht und Schatten setzte und einer heftig bewegten, unruhigen Empfindungsweise mit Vorliebe Ausdruck lieh. Seine Luna mit den Horen ist noch im echten venezianischen Decorationsstile gehalten, von grosser Leuchtkraft der Farbe und wirksamem Helldunkel. Dagegen sucht er in seiner »Madonna, die von den Evangelisten Marcus und Lucas verehrt wird«, mehr durch mächtige Formen, bewegte Composition und kräftige Gegensätze von Licht und Schatten im Sinne der späteren römischen Schule zu glänzen. Nur als Porträtmaler gehört er noch ganz der goldenen Zeit an und weiss in seinen Bildnissen venezianischer Procuratoren grosse Energie der Auffassung mit mächtiger Breite der Durchführung zu verbinden. Besonders seien die beiden Einzelporträts beachtet, während das grosse Bild dreier vor dem heil. Marcus knieender Procuratoren mehr als flüchtiges Decorationsstück behandelt ist. Solche Bildnisse und Votivgemälde hatten damals die venezianischen Würdenträger bei ihrem Amtsantritt in den Grossen Rathssaal zu stiften. VIII,310 VIII,300 VIII,298 u. 299 VIII,316

Der grosse *Paolo Veronese*, in dessen Bildern sich der reiche heitere Geist der venezianischen Renaissancecultur zum letzten Mal voll und ganz aussprach, der geistliche und weltliche Stoffe gleich weltlich, gleich heiter, gleich festlich auffasste, die ganze Festfreudigkeit und Prachtliebe jener Tage in hinreissend grossartiger und lebendiger Weise zum Ausdruck brachte, ist leider mit keinem seiner Prachtwerke, wie in Venedig, Paris oder Dresden vertreten. Die vier im venezianischen Saal befindlichen mythologischen Bilder, welche ursprünglich den Bankettsaal im Kaufhaus der Deutschen schmückten, verrathen durch eine gewisse Flauheit in Zeichnung und Farbe die Mithülfe von Schülern und lassen nur in Erfindung und Entwurf den geistreichen Schwung des Meisters erkennen. Ebenso können die im Eingangsraum aufgehängten Theile eines grossen Deckengemäldes mit antiken Göttern und Genien nur als Atelierprodukte gelten.

VIII, 303, 304, 309 u. 311

Macht Paolo Veronese sowohl in seinem Leben wie in seinen Werken einen durchaus edelmännischen Eindruck, so erscheint *Francesco da Ponte* gen. *Bassano* mehr als der Bürger einer kleinen Stadt. Sein Hausrath, seine Hausthiere bilden einen wichtigen Bestandtheil seines Denkens. Auf allen seinen Bildern — auch auf seiner hiesigen Darstellung des barmherzigen Samariters — wusste er diese Dinge anzubringen und trug dadurch in die religiöse Malerei der Italiener einen genrehaften Zug, der ihr bis dahin fremd war.

VIII, 314

Mit den Venezianern des 16. Jahrhunderts endete die goldene Aera der italienischen Kunst. Obwohl die Akademiker von Bologna sich mit erneutem Eifer auf das Studium der grossen Meister des Cinquecento warfen und einen allseitigen Eklekticismus durchzuführen suchten, so baute sich ihre Kunst doch auf anderer cultureller Grundlage auf. Zwischen den classischen Werken des 16. und den Epigonenerzeugnissen

des 17. Jahrhunderts liegt die ganze katholisch spanische Gegenreformation. Im Innern des in heftigen Kämpfen erneuerten Katholicismus war damals eine tiefgehende religiöse Begeisterung entstanden. Neue Heilige, Wunder, Feste und Orden konnten sammt aller Pracht des Cultus der überquellenden Devotion kaum genügen; als höchstes Ideal galt wieder die Inbrunst der Andacht, die ekstatische Verzückung, wie man sie den Heiligen zuschrieb. Diesem Geist der Gegenreformation, welcher den weiträumigen, prachtvollen Kirchentypus des Barockstils schuf, konnte auch in der Malerei die schlichte Wahrheit der älteren Meister nicht genügen. Er verlangte von den Malern eine aufregendere, eindringlichere Behandlung der heiligen Gegenstände, verbunden mit populärer Begreiflichkeit und lockendem Formenreiz. Dieselbe Leidenschaft, dieselbe fanatische Ekstase und religiöse Inbrunst, die in dem erneuerten Katholicismus zum Ausdruck kam, drückten sie nun auch in ihren Bildern mit dramatisch-theatralischer Lebendigkeit aus. Selbst die Farbe suchten sie gewissermassen mit in den Kampf der Affecte hineinzuziehen, da sie in ihr das geeignetste Mittel sahen, um auf das Gemüth der Massen zu wirken. Freilich hatten sie in diesen coloristischen Bestrebungen nur wenig Glück. Dass die Farbe wohl der echteste Ausdruck des Gemüthslebens ist, zeigt sich bei ihnen deutlich. Da die wahre Empfindung fehlte, so wussten sie ihren Bildern nur einen wollüstig unangenehmen Fleischton und eine störende Buntheit zu verleihen. Und heute machen dieselben einen geradezu fleckigen, todten Eindruck, nachdem in Folge des Bolusgrundes, den diese Meister zuerst für ihre Gemälde benutzten, die dunkeln Partien allmählig pechschwarz geworden sind.[1])

Wie im Colorit ist der Unterschied auch in den Stoffen

---

[1]) Vrgl. die schöne Charakteristik der Barockmalerei in Burckhardts »Cicerone« 4. Aufl. p. 763 ff.

bemerkbar. Mythologische Bilder kommen im Zeitalter der Devotion selten mehr vor. Von den Geschichten des alten Testamentes werden fast nur solche gewählt, die geeignet sind, den Beschauer zu rühren oder durch Sinnenreiz zu packen. An Stelle der schlichten Brustbilder Christi und der Madonna wird fast durchgängig der Dornengekrönte und die Mater dolorosa gemalt. Namentlich aber wetteiferten bei den Martyrien, welche immer mehr in Schwung kamen, die Maler in der Darstellung des Grässlichen. Bei den Einzelfiguren der Heiligen endlich wird besonders der Ausdruck ekstatischer Andacht, des Verlorenseins in Wonne und Hingebung angestrebt. Die Sehnsuchtshalbfigur mit den emporgerichteten Augen, die in früheren Schulen noch fast nicht vorkam, bildet fortan eine stehende Gattung.

Heute ist diese Nachblüthe der italienischen Kunst nicht mehr so geschätzt wie früher. Während noch im vorigen Jahrhundert die italienischen Eklektiker zu den bevorzugtesten und bestbezahlten Meistern gehörten und demnach in den älteren Galerien wie Dresden, Wien und München das Gros aller vorhandenen Bilder ausmachen, ist in unserm Jahrhundert der historischen Kunstbetrachtung ihre Werthschätzung sehr gesunken. Demgemäss hat man in Berlin absichtlich vermieden, diese Periode stark hervortreten zu lassen und sich im Wesentlichen auf die Vorführung der Porträtmalerei beschränkt, in der auch diese Meister ihr Bestes leisteten.

Von *Agostino Carracci* ist das Porträt einer älteren IX,372A Dame in grauer Kleidung, die in einem Sessel sitzt und in der Rechten ein Buch hält — ein wahr und einfach aufgefasstes Bild, das nichts von der akademischen Receptkunst der bolognesischen Schule an sich hat und sich in seiner schlichten Unmittelbarkeit, in der Einfachheit und doch so grossen Wirksamkeit der gebrauchten Mittel mit den Meisterwerken der classischen Epoche messen darf. *Domenichino* wirkt sehr ansprechend in einem keck und geistreich ausge-

413 *Jac. Ferd. Voet:* Cardinal Dezio Azzolini.

(Photogr. Gesellschaft.)

führten Bildniss des alten Bau- 7,375 meisters Vincenzo Scamozzi, der den Zirkel in der Hand derb fröhlich uns anblickt. *Carlo Maratti* stellt einen Jüngling mit langem 7,426 A braunem Haar, dunklen Augen und prächtigem Spitzenkragen dar und weiss Lebendigkeit der Auffassung mit höchst energischem Vortrag zu verbinden. Der Stilllebenmaler *Pietro Bonzi* führt sich 10,366 selbst vor mit einem grossen Kürbiss in beiden Händen. In der italienischen Abtheilung sind auch zwei Werke vlämischer Meister aufgehängt: ein früher dem Murillo zugeschriebenes liebenswürdiges Bild einer jungen Frau von *Joost Suttermans*, einem IX,405 tüchtigen Antwerpner Maler, der ganz nach Italien übersiedelte, aber auch dort seine niederländische Kraft und Wahrheitsliebe bewährte, und ein früher Velazquez benanntes Bildniss des Kardinals Dezio Azzolini von *Jac. Ferd. Voet*, IX,413 der lange Zeit in Rom unter Papst Alexander VII. und Clemens IX. thätig war. Die sprechende Lebendigkeit des Kopfes, in dessen Zügen sich eine deutliche Neigung zu den Freuden des Lebens ausspricht, die feinen, zierlich geformten Hände, der blühende warme Ton der Carnation, die meisterliche Freiheit in der Ausführung machen auch dieses Porträt zu einem der anziehendsten der Galerie.

Unter den kleineren religiösen Bildern sei eine zart und schlicht behandelte Madonna von *Lodovico Carracci* sowie 10,361 ein gekreuzigter Heiland von *Annibale Carracci* beachtet. 7,364 Die liebenswürdig unbedeutende Darstellung »Venus und Anchises« von *Carlo Cignani* ist der einzige mythologische 10,447

Gegenstand aus dieser 10,420 Epoche. *Sassoferrato* gibt eine Beweinung Christi, die an einfacher Wahrheit der Auffassung und trefflicher heller Färbung noch an die Werke der goldenen Zeit gemahnt, und eine 10,458 seiner zahlreichen unterlebensgrossen heiligen Familien, die wegen ihrer innigen Auffassung beliebt sind, aber an trocknem kreidigem Farbenton leiden. IX,362 Ein büssender Hieronymus von *Domenichino* ist mit grosser Naturwahrheit und kräftiger Behandlung des Nackten gemalt, und auch der Johannes 10,423 auf Patmos von *Carlo Dolce* ist trotz seiner süsslichen Auffassung wegen des ekstatisch erregten Gesichtsausdrucks für die Zeit bezeichnend.

373. *Guido Reni:* Die Einsiedler Paulus und Antonius.

(Nach Lithographie von Engelmann.)

Als gutes Beispiel der monumentalen Altarmalerei ist nur ein Bild *Guido Reni's* vorhanden, der in seiner spätern 10,363 Zeit hauptsächlich sentimentale Darstellungen der Mater dolorosa malte, in seiner Jugend aber einer derb naturalistischen Richtung in eigenthümlich grossartiger Auffassung huldigte. Es IX,373 ist der Moment der Legende dargestellt, wie der Einsiedler Antonius, der sich nach 75jähriger Busse für den ältesten Wüstenbewohner hielt, auf göttliche Weisung den hl. Paulus

365. *Caravaggio:* Der heil. Matthaeus.
(Photogr. Gesellschaft.)

besucht, der 90 Jahre in der Höhle zugebracht hatte, und nun in diesem seinen Meister sieht. Der Rabe, der sonst dem Paulus zu seiner täglichen Nahrung ein halbes Brot brachte, bringt an diesem Tag für beide ein ganzes. Antonius trägt seine mönchische Ordenskleidung, während Paulus nur mit einem faltigen gelben Mantel bedeckt ist, der seinen muskulösen Körper frei lässt. Beide sind bedeutende, sehr energische Gestalten. Das Ganze ist von kräftiger, ins Gewaltige gesteigerter Formgebung und kräftigen Gegensätzen in Licht und Schatten.

Schon in diesem Bilde tritt ein grosses Maass von Naturalismus zu Tage. Aber während die Eklektiker immerhin in der Nachahmung der alten Meister und der Antike befangen blieben, brach sich noch eine andere Richtung Bahn, die diesen Naturalismus als einzige Devise auf ihre Fahne schrieb. Ihr Haupt war *Caravaggio.* Sein gewaltiges Talent stellte er in den Dienst der Aufgabe, wilde Leidenschaft darzustellen, und um dieselbe zum Ausdruck zu bringen, wählte er am liebsten Scenen aus der Hefe des Volkes und aus der zügellosen Soldateska seiner Zeit. Ein enormes Können stand ihm zur Verfügung, mit wilder Bravour sind seine Gemälde heruntergeschmettert, ein scharf von oben einfallendes Licht trifft seine Figuren, die sich dadurch geradezu plastisch vom schwarzen Hintergrund abheben, wodurch der Eindruck der Greifbarkeit bis zum Aeussersten gesteigert

wird. Wagte er sich an heilige Gegenstände, so nahm er ihnen jede geistige Weihe, und wenn man seine Altartafel des hl. Matthäus betrachtet, muss man den römischen Priestern Recht geben, die an einer solchen Auffassung heftigen Anstoss nahmen und das Bild als unwürdig vom Altar der Kirche San Luigi de Francesi entfernten. Es ist ein wunderlich ungefüger riesiger Greis, der hier mit übereinandergeschlagenen Beinen dasitzt.

IX,365

In seinem eigentlichen Element war Caravaggio, wenn es sich um die Wiedergabe wilden Schmerzes handelte. Seine Grablegung Christi ist ein Werk von brutaler Auffassung, aber von ernster, furchtbarer Wahrheit. Es ist nichts Gesuchtes, Erzwungenes, Gekünsteltes darin. Und verstärkt wird dieser Eindruck durch das eigenthümliche Licht, das schneidend auf den Oberkörper des Gekreuzigten und auf die Köpfe der Männer fällt.

IX,353

Uebrigens kam Caravaggio zu diesem ausgeprägten Naturalismus erst in seiner spätern Zeit. In seiner Jugend hatte er in einem helleren, noch fast venezianischem Goldton gemalt und zuweilen allegorische Bilder von bedeutsam poetischer Wirkung geschaffen. Das eine von diesen stellt den Genius der irdischen Liebe, einen Knaben mit Geierflügeln und frech cynischem Gesichtsausdruck dar, der sich von seinem Lager erhebt und Alles, wonach der Geist des Menschen ringt, die Insignien der Macht und des Ruhmes, der Kunst und der Wissenschaft mit Füssen tritt. Das Gegenstück zeigt den Genius des Todes mit stählernem Panzer und Adlerschwingen, welcher jenen Dämon mit flammendem Schwerte zu Boden schmettert. Namentlich dieses zweite Bild ist von kräftiger Bewegung; die edle Strenge in dem Antlitz des Siegers und die feige weibische Ohnmacht des Ueberwundenen stehen in wirkungsvollem Gegensatz.

IX,369

IX,381

Tüchtig und energisch sind auch seine Bildnisse, obwohl ihnen bei aller Breite der Durchführung die Feinheit der In-

IX,354 u. 356

dividualisirung fehlt, welche den grossen nordischen Porträtisten zu Gebote stand.

So war die italienische Kunst fast ausschliesslich der historischen und überwiegend der religiösen Malerei gewidmet. Sie hat die Typen festgestellt, in denen Persönlichkeiten der heiligen Schrift, vor allem des neuen Testamentes sich in der Phantasie der modernen Zeit ausgeprägt haben, und hat in dieser Hinsicht den gewaltigsten Einfluss auf die ganze Culturwelt gewonnen. Mit der Bildnissmalerei haben sich eine Reihe grosser Meister auch beschäftigt, dagegen hat die Genre- und Landschaftsmalerei nur selten Vertreter in Italien gefunden.

Mich. Cerquozzi war der einzige Italiener, der seinen Darstellungskreis in der Regel ausserhalb der religiösen Sphäre suchte. Sein Bild, das in feierlicher Procession den Einzug eines Papstes in Rom darstellt, ist voller Leben; die Mönche der Procession, die Schweizergarden, die Austheiler der Almosen, wie die Bettlergruppen im Vordergrunde sind keck und geistreich auf die Leinwand gebracht. IX,443

Dass die Landschaftsmalerei nur wenige Vertreter fand, darf nicht Wunder nehmen, da die Italiener noch heute die romantische Naturauffassung nicht kennen, wie sie uns nordischen Völkern eigen ist. Sie verstehen uns nicht mit unsern Reisen der Naturschönheiten wegen. Dementsprechend hat die selbständige Landschaftsmalerei in Italien nie geblüht. So schön die landschaftlichen Hintergrunde durchgebildet wurden, so erscheint die Landschaft doch gewöhnlich untergeordnet dem historischen Vorgange, dessen Rahmen sie bildet und dessen Wirkung sie steigern soll.

Aus dem 16. Jahrhundert sind nur zwei phantastische Berg- und Waldlandschaften des Venezianers *Schiavone* vorhanden, keck und flüchtig, auf die Ferne sehr wirksam be- VIII, 183 A u. B

handelt. Die landschaftliche Erfindung hat den Charakter einer wilden Romantik, zu der die eigenthümliche dunkle Färbung gut stimmt. Als Staffage ist auf dem einen Bild die Jagd der Diana, auf dem andern die Bestrafung des Midas beigefügt.

Im 17. Jahrhundert bildete *Annibale Carracci* die heroische Landschaftsmalerei aus, die später in Frankreich zur IX,372 höchsten Blüthe kam. Eine stolze hochgebaute Burg mit offenen Hallen erhebt sich in der Mitte seines Bildes; eine Brücke führt von derselben seitwärts in mächtigem Bogen über einen breiten Fluss. Herbstliche Bäume in saftig braunem Tone stehen im Vordergrunde und bilden einen lebhaften, nicht unharmonischen Contrast gegen die tiefblaue Ferne und den Himmel. Vorn unter einem hohen Baume sitzt ein ritterlicher Herr lautenspielend neben einer jungen Dame. Das Ganze ist eine geistreiche Decoration, der jedes tiefere Gefühl für das Leben der Natur und für die Reize der Atmosphäre abgeht.

Selbst bei dem berühmtesten italienischen Landschaftsmaler, bei *Salvator Rosa*, dürfen wir keine naturalistisch durchgeführten Landschaften im nordischen Sinne erwarten. Salvator Rosa nimmt sich zwar ein realistisches Motiv — gewöhnlich aus den Abruzzen — und gibt dasselbe als Motiv realistisch wieder, ohne aber in den Details, die mit einem grossen Aufwande von Phantasie zusammengestellt sind, den Wegen der Natur nachzuspüren. Eine abenteuerliche Grundstimmung geht durch seine Landschaften hindurch, und dieser entspricht auch die Staffage und das atmosphärische Leben. Nicht die liebliche Farbenfülle des Südens herrscht auf diesen Bildern, sondern das Herbe der zerklüfteten Abruzzenlandschaften kommt auch im Colorit zum Ausdruck. IX.421 Berlin besitzt in der »Stürmischen See« ein gutes Werk des Meisters von energischer Wirkung und meisterlicher Breite der Durchführung. Das zweite Bild, die Gebirgs-

454. *Tiepolo*: Nach dem Bade.
(Photogr. Gesellschaft.)

schlucht, ist nur eine treffliche Nachahmung von dem Tiroler Maler Joseph Faistenberger, der um 1700 als geschickter Imitator Salvator Rosa's bekannt war. 10,428A

Mit dem Schlusse des 17. Jahrhunderts hatte Italien seine künstlerische Mission erfüllt. Wie es in politischer und socialer Beziehung gesunken war, so sank es auch in der Kunst. *Luca Giordano* war der einzige mittelitalienische Maler, der bei aller Flüchtigkeit zuweilen Treffliches leistete und wenigstens in seinem hiesigen »Urtheil des Paris« Feinheit des Helldunkels mit leuchtender Färbung im Sinne Tintorettos geschickt zu vereinen wusste. Links sitzt Paris von seiner Heerde umgeben mit dem goldenen Apfel in der Hand. Juno ist im Begriff ihre Sandalen zu lösen, Minerva legt widerstrebend ihr Gewand nieder, während ganz rechts Venus steht und siegesbewusst auf Paris hinblickt. Ueber ihr in der Luft schwebt Amor nach dem Herzen des Paris zielend; links hinter dem Baume steht Merkur. Sonst brachte bedeutende Individualitäten nur noch die venezianische Schule hervor, deren decorative farbenfrohe Richtung eine besondere Langlebigkeit bewies. Denn *Giovanni Battista Tiepolo* reiht sich noch würdig als letzter Spross den grossen venezianischen Meistern an. Wie seine zahlreichen Fresken in der genialen Leichtigkeit und Freiheit ihrer Anordnung einen IX,441

würdigen Nachklang der decorativen Kunst Paolo Veroneses bilden, so spricht sich auch in seinen Oelbildern der Reichthum seiner Palette glühend und farbensatt aus. Die Ver- (7,459 A) theilung des Rosenkranzes durch den hl. Dominicus, ein Entwurf zu einem Deckengemälde in der Kirche Dei Gesuati zu Venedig, ist ein gutes Zeugniss seines staunenswerthen Compositionstalentes, durch das er allen spätern Meistern des Jahrhunderts Muster und Vorbild ward. Die Dar- (IX,454) stellung des Bades einer vornehmen Dame athmet die ganze Festfreudigkeit Paolo Veroneses, nur dass an die Stelle der vollen üppigen Frauen jenes Meisters hier schon der schlanke hochgewachsene elegante Typus des 18. Jahr- (7,459) hunderts getreten ist. Der feierliche Empfang eines Edelmannes in der säulengeschmückten Vorhalle eines Palastes breitet noch einmal den vollen Pomp und die volle Grandezza der reichen Handelsstadt vor uns aus. Besonders aber kann das Martyrium (IX,459B) der hl. Agathe als ein ausgezeichnetes Werk des Künstlers gelten, nicht nur wegen der discreten Behandlung des an sich abstossenden Vorgangs, sondern auch wegen der meisterlichen Breite der Durchführung, der Leuchtkraft des Helldunkels und der feinen coloristischen Stimmung. Die hl. Agathe, nach der

459 B. *Tiepolo:* Martyrium der heil. Agathe.
(Photogr. Gesellschaft.)

490. *Antonio Canal:* Ansicht aus Venedig. (Hanfstängl.)

Legende die Tochter vornehmer Eltern zu Catania oder Palermo, bekannte sich frühzeitig zum Christenthum, ward, weil sie die Bewerbungen des Statthalters Quintianus zurückwies, in ein Freudenhaus gebracht, wo aber alle Künste der Verführung nichts über sie vermochten, und starb am 5. Febr. 251, nachdem ihr auf Befehl des Statthalters die Brüste mit einer Zange abgerissen worden waren. Das würde einem römischen Naturalisten Stoff zu einem grausigen Effectstücke geliefert haben. Tiepolo hat in feiner Weise den Moment nach dem Martyrium gewählt. Der blutende Oberkörper der Heiligen wird von einer Frau vorsichtig mit dem Gewande bedeckt, während ein Knabe die abgeschnittenen Brüste auf einem Teller wegträgt.

503 B. *Canaletto:* Der Marktplatz zu Pirna. (Nach der Radirung von L. Schulz im Berliner Galeriewerk.)

Neben Tiepolo traten noch *Ant. Canale* und *Francesco Guardi* auf, welche die fabelhaften malerischen und architektoni-

VIII, 490, 501 IX, 493, 503 7, 501 A bis D

schen Reize ihrer Vaterstadt vor dem völligen Sturz ihrer Grösse noch in zahlreichen Veduten verewigten, während 7,503 B u. C der später in Dresden thätige *Bernardo Belotto* nicht müde wurde, die schlichten Reize des sächsischen Städtchens Pirna zu schildern. Die römische Schule endlich erlosch in *G. P.* IX,454A *Pannini,* der mit Vorliebe die Ruinen des antiken Roms malte, 10,504 und in *Pomp. Batoni,* der uns in seinem kalt classicistischen Bilde der Vermählung Amors mit Psyche als der letzte des grossen italienischen Künstlergeschlechtes entgegentritt. Thronend auf der Erbschaft der Italiener waren unterdessen die Spanier und Franzosen mit ihrem ungeheuren Savoirfaire in die Kunst eingetreten.

III. Die Spanier.

Saal IX und Korridor 10.

WAS von der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts gesagt wurde, gilt in noch höherem Grade von der spanischen: sie war recht eigentlich die Kunst des restaurirten Katholicismus. Die Spanier malten fast ausschliesslich Kirchenbilder, die sie mit einem glühenden Feuer leidenschaftlicher Inbrunst, mit einer naturalistischen Kraft der einzelnen Gestalten und selbst mit einem Anflug schwärmerischer Sinnlichkeit von national spanischem Gepräge ausstatteten, wie sie sich in der Kunst keiner andern Zeit und keines andern Volkes vereinigt finden. Nothwendigerweise zog aber auch ein solcher Feudalstaat wie der spanische mit seinen Granden und Kirchenfürsten eine Porträtkunst gross, die zu dem Höchsten zählt, was irgend ein Land auf diesem Gebiete hervorbrachte.

Bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts war in Spanien nur wenig von nationaler Eigenthümlichkeit entstanden.

Eine um 1500 offenbar unter niederländischem Einfluss

10,1215 gemalte Madonna, die den sonst unbekannten Namen *Carillo* trägt, ist das einzige Werk aus dieser frühen Zeit, welches das Museum besitzt, fein und spitzig, etwa im Stile Memlincs gemalt und bis auf die sonderbar verzeichnete Brust, die fast am Halse sitzt, von liebenswürdiger Anmuth. Und auch im 16. Jahrhundert zog man noch häufig italienische und flandrische Meister ins Land, um durch ihre kunstgeübte Hand dem Bedürfniss nach religiösen Bildern zu genügen. Zu den ersteren gehörte der Genuese *Luca Cambiaso*, ein Nachahmer Correg-

409. *Pedro Campana:* Maria mit dem Kinde.

(Nach der Radirung von A. Pfründer im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen.)

IX, gio's, der hier mit einer Caritas vertreten ist, zu den letztern der in Brüssel geborene *Pedro Campaña,*[1]) als Vlaame Peeter de Kempeneer genannt, von IX,409 dem kürzlich eine Maria mit dem Kinde erworben wurde. Trotz eines gewissen niederländischen Zuges tritt jene dem spanischen Wesen eigene Verschmelzung des unbefangensten Naturalismus mit der Mystik hier doch schon unverkennbar hervor. Das Kind, das sich vor Wollust krümmt, ist eine Studie nach dem Leben, an welcher der Künstler keine Linie verändert hat. Die Madonna dagegen ist durchaus ideal. Die mageren Wangen und die grossen von langen Wimpern beschatteten Augen sollen dem Kopfe den Ausdruck herber Jungfräulichkeit verleihen. Es ist ein Weib, dem die

---

[1]) Karl Justi im Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen V. 154 ff.

Mutterpflicht als etwas Fremdartiges, fast Unheimliches erscheint, eine Nonne, die mit ängstlicher Scheu auf den Gottessohn in ihren Armen herabblickt. Aehnlich ist die Madonna von *Luis de Morales* aufgefasst, nur dass hier auch dem Christusknaben das kindliche Wesen genommen und der Ausdruck eines visionären Somnambulismus verliehen ist. 10,412

Der Cleriker *Juan de las Roëlas*, der seinem Stande entsprechend ausschliesslich Heiligenbilder malte, stellt die der Erde entrückte, auf dem Halbmond stehende jungfräuliche Muttergottes dar, wie sie einem Jesuiten erscheint, der in visionärer Verzückung zu ihr aufschaut. Während die Luft mit der Glorie noch eine gewisse Trockenheit und Buntheit zeigt, sind die Köpfe der Madonna und des Heiligen schon von einem echt spanischen, ekstatisch durchglühten Naturalismus beseelt. Mit dem Ausdruck irdischer Liebessehnsucht blickt die Madonna auf ihren Verehrer herab. IX,414A

Fast ganz aus dem Rahmen der spanischen Malerei fällt *Jusepe Ribera* gen. *Spagnoletto* heraus, der sich in Neapel der Richtung Caravaggio's anschloss und vermöge seiner staunenerregenden Kenntniss der Anatomie und des menschlichen Körpers einer der Hauptmeister jener Schule wurde. Er zeigt in seinen Werken eine wüste abenteuerliche Phantasie, die sich sowohl in seinen viel verbreiteten Brustbildern von Anachoreten, Propheten und Philosophen als besonders in seinen grösseren geschichtlichen Bildern ausspricht, deren Eindruck er durch effectvolle Beleuchtung zu einem packenden, oft auch grauenerregenden zu gestalten wusste. Betrachten wir die Einzelfigur des hl. Hieronymus, so sehen wir sofort, dass ihn in erster Linie der malerische Reiz dieser verwitterten Gestalt fesselte. Solche alte, von den Unbilden des Lebens durchfurchte Gesichter, das greise Haar, die wallenden grauen Bärte, die hervortretenden Sehnen und Adern wusste er mit Virtuosität auf die Leinwand zu bannen. Künstlerischer als in diesem Bilde, bei dem man sich des Eindrucks des Ana- IX,403

tomieprofessors doch nicht ganz erwehren kann, wirkt er in seinen Märtyrerscenen, in denen geradezu die fanatische Peinigerwollust eines spanischen Grossinquisitors zu Tage tritt. Nur bei seinem heil. Sebastian, der von Pfeilen durchbohrt am Baume niedergesunken ist, hält er sich in den Grenzen massvoller Schönheit. Der hell beleuchtete Körper, nach einem schönen Modelle gemalt, tritt in wundervoller Plastik heraus und hebt sich von dem dunkeln Hintergrunde mit dem Monde, welcher hinter Wolken hervortritt, wirkungsvoll ab. Um so naturalistischer ist das Martyrium des hl. Bartholomäus, in dem er geradezu ein anatomisch grausiges Henkerbild geschaffen hat. Der nackte Heilige, dessen Kopf den ganz individuellen gemeinen Typus eines Galeerensträflings zeigt, ist mit beiden Händen an ein Querholz festgebunden und wird von zwei Henkersknechten mit Stricken an einem Balken hinaufgezogen, um geschunden zu werden, während seine Füsse noch am Boden liegen. Der düstere Zug von Ribera's Phantasie, welche in der Darstellung von Martern und Qualen schwelgt, mit Leidenschaft nach dem Grässlichen greift, waltet hier in seiner ganzen Schroffheit und wird durch eine fast gespenstische Lichtwirkung unterstützt.

IX,405B

IX,416

416. *Jusepe Ribera:* Martyrium des heil. Bartholomaeus.

(Photogr. Gesellschaft.)

Die Askese des spanischen Mönchthums bringt besonders scharf *Francisco Zurbaran* zum Ausdruck, von dem wir hier eines seiner frühesten datirten Hauptwerke haben. Es gehört zu einer Folge von vier im Jahre 1629 gemalten Darstell-

IX,404A

404 A. *F. Zurbaran:* Das Wunder des Crucifixes bei den Franziskanern.

(Photogr. Gesellschaft.)

ungen aus dem Leben des hl. Bonaventura, die jetzt im Louvre zu Paris und in der Dresdener Galerie zerstreut sind. [1]) Der jugendliche Franziskanermönch mit krauser dunkler Frisur, der dem Eingetretenen das über dem Schreibtisch seines Studirzimmers aufgestellte Crucifix zeigt, ist der Mystiker Bonaventura, damals Lehrer der Theologie an der Universität zu Paris; der Dominikaner, auf den der Anblick des Crucifixes einen so tiefen Eindruck macht, ist der grosse Scholastiker Thomas von Aquino. Dieser, heisst es in den Acta sanctorum, »erstaunt über die Kraft und den Reichthum der mystischen Theologie Bonaventura's, besuchte diesen in Paris und bat, ihm seine Bibliothek zu zeigen, damit er sich die Werke anschaffen könne, aus welchen jener eine so vielseitige Wissensfülle schöpfe. Da wies ihm jener das Bild des gekreuzigten Herrn Christus, aus welcher ausgiebigsten Quelle er alles das empfangen zu haben bekannte, was er gelesen und geschrieben.« Während also der Dominikaner im Besitz einer grossen Bibliothek das Geheimniss theologischer Lehrkraft suchte, offenbart der Franziskaner dem sich demüthig Neigenden eine höhere geistige Quelle, in Reproduction des Apostels Paulus: »Ich hielt mich nicht dafür, dass ich etwas

[1]) Auf den Zusammenhang dieser Bilder hat zuerst Karl Justi im Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1883 p. 152 hingewiesen.

wüsste, denn allein Jesum den Gekreuzigten.« Die malerische Uebersetzung dieses gefeierten Wortes zeichnet sich durch Klarheit und dramatische Kraft aus. Besonders beachtenswerth ist das mit unübertrefflicher Wahrheit vorgeführte Studir- und Bibliothekzimmer eines Theologen des 17. Jahrhunderts.

414 B. *Alonso Cano:* Die heil. Agnes (Photogr. Gesellschaft.)

Alonso Cano, der später mehr in flandrische Bahnen einlenkte, ist in seiner früheren Zeit ebenfalls ein echter Spanier gewesen. IX,414B Sein Lobgesang gilt der hl. Agnes, der Gottesbraut, der Patronin der Keuschheit, die nach der Legende unter Diocletian gemartert und enthauptet wurde, weil sie sich für die Braut des Lammes erklärte und jeden irdischen Freier verschmähte. Auf Cano's Bilde hat sie ein so schönes, so bestrickend andalusisches Frauengesicht voll Unschuld, Träumerei und Melancholie, dass man fast glauben möchte, mehr die Liebe als die Religion habe dem Künstler den Pinsel geführt. Es ist der später von Murillo hervorgezogene Typus, nur herber, der hier zum ersten Mal in einem Kirchenbild auftaucht. Die reine, vortretende Stirn ist umrahmt von braunen Haaren, die fast nach damaliger Mode geordnet sind. Der geschlossene Mund hat einen Zug von dem Schmerz und der unerbittlichen Festigkeit des Märtyrers. Auch die grossen braunen Augen dringen eigenthümlich vor, sie blicken ins Unendliche wie staunend, als stände ein Gedanke dahinter, der in der Einbildungskraft unwiderstehlich um sich greift. Der Scheitel ist von Perlenschnüren umwunden und trägt

414. *Murillo:* Hl. Antonius von Padua mit dem Christkinde.
(Nach Lithographie von Loillot de Mars.)

ein Krönchen, ein Schleier weht hinten um den Kopf; er ist das einzige Bewegte in diesem farbigen Steinbild, das sich in lebhaften Farben auf ganz hellem Grund aufrichtet.[1])

Selbst das übersinnlichste Visionsbild sinnlich greifbar und dadurch der Andacht der gläubigen Menge dienstbar zu machen, hat keiner besser als *Murillo* verstanden. Als der hl. Antonius von Padua, ein Zeitgenosse des Franciscus von Assisi, einmal seinen Zuhörern das Geheimniss der Menschwerdung Christi erklärte, stieg nach der Legende die Gestalt des Jesuskindes herab und stellte sich auf sein Buch. Das hat Murillo zu einem Bilde verarbeitet, in dem jener echt spanische Zug schwärmerischer Sinnlichkeit in besonders hohem Grade hervortritt.[2]) Der bleiche junge Mönch mit dem schön gebildeten Kopfe, der den kleinen lebhaft bewegten, ganz menschlich aussehenden Knaben sehnsuchtsvoll umfasst, hat in seinem Ausdruck etwas, das an eine ganz andere Gattung von Empfindungen als die religiöse erinnert; es ist ein erotischer Zug, ein Zug schmachtender Liebebedürftigkeit darin, für

IX,414

[1]) Vrgl. die feinsinnige Würdigung in Karl Justi's Velazquez, Bonn 1889, I p. 156.

[2]) Vrgl. den Aufsatz über Murillo von H. Lücke in Dohmes »Kunst u. Künstler Spaniens, Frankreichs u. Englands«, Leipzig 1879.

welche dem profanen Auge das Kind keineswegs als passender Gegenstand erscheint. Die malerische Behandlung ist von höchster Delicatesse, der Kopf des Antonius hat eine feine kühle Färbung, das Kind, überaus hell und zart, mit dem leichten rosigen Hauch in der Carnation hebt sich von dem dunklen Goldton des Hintergrundes auf das reizvollste ab.

Erwähnen wir noch einen virtuos gemalten Greisenkopf von *Herrera* und den aus düsterem Colorit herausgearbeiteten Christus des in deutschen Sammlungen sehr seltenen *Mateo Cerezo,*[1]) so haben wir die kirchlichen Bilder der Abtheilung betrachtet.

10,417A

10,408B

Weltliche oder mythologische Darstellungen kommen nicht vor, ja selbst die Landschaftsmalerei, in welcher die spanische Inquisition vielleicht einen freigeistig pantheistischen Beigeschmack witterte, spielt nur eine nebensächliche Rolle. Denn *Henrique de las Marinas,* von dem die Galerie die Darstellung eines Seehafens besitzt, an dessen Seite sich die Säulenhallen eines grossen Prachtgebäudes erheben, gehört mehr der römischen Schule an, als dass er einen besonderen spanischen Stil im Seestück begründet hätte.

10,418

Dagegen entwickelte sich, wie schon gesagt, die Bildnissmalerei in Spanien zu höchster Blüthe. Sie nahm, obgleich im Dienste des Hofes, doch keinen höfischen Charakter an, sondern wusste unbedingte Aehnlichkeit und spanische Grandezza zu einem unauflöslichen Ganzen zu vereinen.

Schon im 16. Jahrhundert war am spanischen Hofe *Alonso Sanchez Coello* thätig; er gehörte zu der grossen Künstlerkolonie, die von Philipp II. beschäftigt wurde. Denn es ist eine sonderbare Thatsache, dass dieser Friedensstörer Europas, »der seine Völker regierte mit eiserner Ruthe«, den man nie von dem schönsten, göttlichsten Rechte des Monarchen, der

---

[1]) Die Maria Magdalena IX, 408, welche ebenfalls die Aufschrift Cerezo trägt, ist, wie der Katalog mit Recht angibt, unzweifelhaft italienisch.

Gnade, Gebrauch machen sah, dieser »Vater des Trugs«, der begeisterte Zeuge der schrecklichen Glaubensgerichte — dass gerade dieser Philipp als einer der ehrlichsten, eifrigsten Kunstfreunde dasteht, welche die Geschichte kennt.[1]) Auf Coello's Bilde erscheint er noch jugendlich, etwa als Dreissig- IX,406B jähriger, mit hohen Stiefeln und damascirtem Brustharnisch, die Linke am Degen, in der Rechten den Commandostab, im Ausdruck kühl, vornehm, bestimmt und verschlossen. Um die Lippen zuckt schon ein schläfriger, menschenverachtender Zug, zu dem der helle blonde Teint wenig stimmt. Der Stil der älteren Bildnissmalerei waltet noch vor: die blasse lichte feingestimmte Färbung erinnert an den berühmten Porträtmaler des damaligen französischen Hofes, François Clouet, während der Geschmack in der Anordnung, die Würde der Haltung schon echt spanisch sind.[2])

Ihre höchste Blüthe erreichte die spanische Porträtmalerei durch *Velazquez*, den grossen Hofmaler Philipps IV., dem Justi vor Kurzem ein classisches Buch gewidmet hat.[3]) Er kann naturgemäss in seiner ganzen Bedeutung nur im Museum von Madrid gewürdigt werden, ist aber auch in der Berliner Galerie mit einigen Meisterwerken vertreten. Das berühmteste darunter, ein Werk voll imposanter Kraft, stellt IX,413A den italienischen Feldhauptmann Alessandro del Borro dar, der 1643 Condottiere Ferdinands II. im Krieg gegen Papst Urban VIII. war. Die robuste, schwer beleibte Figur des kriegerischen Herrn, eine Falstafffigur sonder Gleichen, zeigt sich in ganzer Lebensgrösse, auf lichtem architektonischen Hintergrund, in dem schwarzen Costüm eines italienischen

---

[1]) Justi, Philipp II. als Kunstfreund, in der Zeitschrift für bildende Kunst XVI 305.

[2]) Vrgl. Woltmanns Aufsatz über die Galerie Suermondt in der Zeitschrift für bildende Kunst IX p. 274.

[3]) Karl Justi, Diego Velazquez und sein Jahrhundert, Bonn 1889, 2 Bde.

Nobile aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. In voller Vorderansicht, die rechte Schulter trotzig vorgekehrt, barschen und gewaltthätigen Ansehens, halb brutal und halb vornehm, tritt er mit der ganzen vollen Wucht des Lebens vor uns hin und misst, indem er auf die Fahne Urbans VIII. tritt, mit einem Blick unaussprechlicher Verachtung den Beschauer. Dabei hebt er mit unnachahmlich hochmüthiger Geberde den Saum des Mantels auf, während sich die Linke auf die Koppel des Degens legt. Nach dem auffällig niedrig gewählten Gesichtspunkt ist anzunehmen, dass das Bild für eine hohe Aufstellung bestimmt war, wozu auch die Beleuchtung stimmt. Das Licht fällt von unten links, als trete der Mann vor die Rampen einer Bühne oder auf die oberste Stufe einer Treppe, um eine Ovation entgegenzunehmen. An Lebendigkeit der Auffassung wie an Energie der Durchführung hat dieses Werk wenige seines Gleichen.[1])

413 A. *Velazquez:* Feldhauptmann Alessandro del Borro.

(Nach der Radirung von W. Unger im Berliner Galeriewerk.)

Dazu kommen zwei interessante Damenbildnisse, nur

[1]) Auf die Streitfrage, die sich neuerdings an das Bild geknüpft hat, soll hier noch nicht eingegangen werden, bevor die Acten geschlossen sind. Der Fachmann weiss, dass Justi es dem Velazquez abspricht und dass Morelli es dem Tiepolo zuweisen möchte.

413 C. *Velazquez:* Maria Anna, Schwester Philipps IV.

(Nach der Radirung von L. Flameng. Ztschr. für bildende Kunst 1874)

hoffe Niemand, spanische Schönheiten zu sehen. Dass Spanien das Land der schönen Frauen sei, wie es Prosper Merimée in seiner reizenden Novelle »Carmen« schildert, merkt man aus den Bildern der spanischen Maler wenig. Die Weiber, die sie uns vorführen, sind halbmännliche selbständige Charaktere und den liebenswürdigen Schwächen ihres Geschlechtes unzugänglich. Nicht nur die geschmacklose Tracht der Zeit verdeckt die Schönheit des Körpers, auch die Reize des Gesichtes sind verbannt und dem Ausdruck kalten Stolzes geopfert.

IX,413C

Philipps IV. Schwester Maria Anna, die jugendliche Gemahlin Kaiser Ferdinand III., macht, wie die Geschichte sie schildert, den Eindruck einer festen, stolzen, bigotten Person. Ueber das bleiche kluge kalte Gesicht ist das Eis conventioneller Etikette verbreitet und die habsburgische Unterlippe bringt einen nicht erfreulichen Zug von Verachtung hinein. Die Pose ist die bei Bildnissen fürstlicher Damen übliche: mit der Turnüre der Vornehmheit hält sie in der linken Hand ein gesticktes Taschentuch und lehnt sich mit der Rechten leicht auf den gelbbraunen Sessel zu ihrer Seite. Das schwere Kleid fällt völlig faltenlos über die weite Krinoline, welche der ganzen Figur die Form einer Glocke gibt. Der lange Schneppenleib, die Achselstücke, die weiten offenen Aermel

erinnern an den Bau eines Käfers. Das einzige nicht geschmacklose ist die Frisur, die ja ebenfalls bald der Perrücke weichen musste. Die blonden Haare, in hundert Löckchen gekräuselt und aus der Stirn gestrichen, sind über dem Scheitel aufgethürmt und mit einem kleinen schwarzen Spitzenschleier umwunden.

413 E. *Velazquez:* Die Gattin des Künstlers.

(Phot. Hanfstängl.)

IX,413E Auch das zweite Bild stellt eine zweifellose und sehr elegante Dame — nach einer alten Inschrift die Gattin des Künstlers dar. Nur ein schwacher Hauch röthet die Wangen, die Züge drücken Entschiedenheit des Charakters aus. Hohe gerade Stirn, tiefliegende, intelligente schwarze Augen, grosser energischer Mund geben dem Kopf einen fast männlichen Ausdruck, zu dem die über der Stirn hochaufgethürmte röthlich-blonde Frisur gut stimmt. Schwarze Augen und rothblondes Haar bildeten damals das spanische Schönheitsideal, wie es von den Dichtern besungen wurde. [2])

IX,413D Das vierte Bild, welches die Galerie besitzt, kann dem Velazquez nur mit zweifelhaftem Rechte zugeschrieben werden. Don Antonio der Engländer, einer der berühmten Hofzwerge Philipps IV., ein zierlich gebauter Wicht mit zornigem Temperament und drohend rollenden Augen, ist in ganzer

---

[2]) Vrgl. Justi im Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1887 p. 175. Uebrigens sieht derselbe in dieser Donna Juana de Miranda nicht die Gattin des Malers, sondern wegen der reichen Tracht eine andere vornehme Dame dieses Namens, der am Hofe Philipps IV. sehr häufig war.

Figur stehend gemalt, mit einem Hund am rothen Band, den er für eine königliche Jagdpartie bereit hält. Der Anzug ist der eines vlämischen Grandseigneurs, in der Hand hält er den breiten Hut mit einer Lawine von Straussenfedern. Sehr drollig wirkt der Kontrast des stürmischen kleinen Mannes zu der stillen Grösse der mächtigen schwarzen Hündin. Das Original befindet sich im Museo del Prado zu Madrid, und Justi lässt das Berliner Exemplar nur als eine geringe alte Copie gelten.

Ausserdem wurde dem Velazquez früher ein männliches Porträt von 1630 zugeschrieben, das einen vornehmen Herrn mit Schnurrbart und gelblicher Gesichtsfarbe darstellt. Die glänzenden Insignien eines Grossmeisters vom Orden des hl. Jago, ein breites goldverziertes Band hängen über seine Brust und heben sich von dem schwarzen Sammetgewande wirkungsvoll ab. Die Linke ist oberhalb des Degengriffs in die Hüfte gestützt, die Rechte ruht auf einem hohen Stock. Bei energischer Auffassung und tüchtiger Zeichnung verräth das Bild jedoch weder die malerische Behandlung noch die Leichtigkeit der Ausführung, welche für Velazquez charakteristisch sind, und bekundet eine andere Hand als das Porträt der Maria Anna, welches um die gleiche Zeit gemalt ist. Noch weniger kann von Velazquez das Bildniss herrühren, das einen älteren Mann mit kleinem Knebelbart und mageren faltenreichen Zügen im Lehnstuhle darstellt und bei lebendiger und individueller Auffassung technisch den Charakter der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts trägt.

IX,408C

10,408A

Nach Velazquez' Tode nahm seine Stellung in der Gunst des Hofes *Don Juan Carreño de Miranda* ein, und wie Velazquez Philipp IV. verherrlicht hatte, verewigte Carreño den letzten spanischen Habsburger, Karl II. Der junge Fürst, ein zwölfjähriger Knabe mit kränklichen, blasirten Zügen, steht in einem Prunksaal seines Madrider Schlosses, träge und kraftlos, schon als Kind ein Greis. Wie schnell hatte sich seit Philipp II. die Degeneration der Race vollzogen.

IX,407

Mit diesen grossen Meistern bricht die Entwicklung der spanischen Malerei jäh und plötzlich ab, geradeso wie auch die spanische Literatur um dieselbe Zeit und gerade mit ihren Hauptmeistern Cervantes, Lope de Vega und Calderon ein plötzliches Ende nahm. Mit dem Beginne des neuen Jahrhunderts starb kinderlos der unmündige, an Körper und Geist schwache Karl II. Es kam das Elend des spanischen Erbfolgekrieges, aus welchem Philipp V. von Bourbon, der Enkel Ludwigs XIV. als Herrscher von Spanien hervorging. Das Haus Habsburg, unter dem das Land seine höchste Machtentfaltung in der Politik, in der Literatur und Kunst erlebt hatte, war vom Throne verschwunden. Die Spanier waren in den Hintergrund gedrängt von den Franzosen.

IV. Die Franzosen.

Saal IX. Cab. 7 und Korridor 10.

GLEICH Spanien ist auch Frankreich erst seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts als Grossmacht in die europäische Kunstgeschichte eingetreten.

Im 16. Jahrhundert entfaltete am französischen Hofe nur *François Clouet* auf dem Gebiete der Porträtmalerei eine tüchtige Wirksamkeit. Aus seiner Schule stammen die beiden Bildnisse Heinrichs II. von Frankreich und des jungen Herzogs von Anjou (nachmaligen Heinrichs III.), die noch den nordischen Stil der Porträtmalerei mit schärfster Charakteristik der Zeichnung und der Farbe und mit Ausschluss jeglicher in Italien üblicher Abrundung und Stilisirung klar zum Ausdruck bringen und sich dadurch als geistesverwandt den Werken der grossen nordischen Porträtisten Jan van Eyck und Holbein erweisen. Der ritterliche Heinrich II. starb 1559 an einer Wunde ins Auge, die er beim Turnier zur Vermählungsfeierlichkeit seiner Tochter erhielt. Heinrich III., der letzte Valois, endete 1589, als das

10,472 u. 474

Messer eines fanatischen Dominikanermönchs den Mord der Guisen rächte.

Während Clouet noch unberührt von fremden Einflüssen war, lenkte seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts die französische Malerei in eine ausgesprochen italienisirende Richtung ein und wusste bald an akademischer Haltung noch die Akademiker von Bologna zu übertreffen.

Nur *Eustache Lesueur* hat sich bei ziemlich kraftlosem Colorit ein gewisses schlichtes Schönheitsgefühl und eine gewisse Innigkeit der Empfindung bewahrt, die sich von dem theatralischen Pathos seiner Landsleute vortheilhaft unterscheidet. IX,466 Das Berliner Bild, das den heil. Bruno, den Stifter des Karthäuserordens, betend in seiner Zelle darstellt, schliesst sich inhaltlich den bekannten Darstellungen aus der Legende dieses Heiligen an, die sich im Louvre zu Paris befinden.

Den Culminationspunkt der französischen Richtung, fast möchte man sagen, den Extract des französischen Wesens jener Zeit bildet *Nicolas Poussin.* Seine Figuren zeigen stets eine Anlehnung an griechische Statuen und verleugnen jede Abstammung vom lebenden Menschen, die doch noch bei den manierirtesten Carraccisten zu bemerken war; er ist der Erfinder des akademischen Normalkopfes, der bei stets gleichmässigen höchstedlen Formen die Affekte der Seele in theatralischer Weise zur Ansicht bringt. Auf diese Weise wusste er zwar seinen Bildern eine gewisse Classicität zu verleihen, die sie aber mit dem vollen Verluste unmittelbarer Lebendigkeit erkaufen. Poussin war der Corneille der französischen Malerei, bei dem stets eine verstandesmässige und gelehrte Correktheit den freien Aufschwung der Phantasie ersetzen soll. Insbesondere treten in der correkten Durchbildung römischer Säulenbauten und anderer Architekturstücke, in den annähernd echten Formen der antiken Geräthe und des übrigen Beiwerks seine archäologischen und antiquarischen Studien zu Tage. In allen Bildern, welche die Sammlung von ihm be-

sitzt, sind Stoffe aus der griechischen Mythologie behandelt. Das erste zeigt Juno und den getödteten Argus in einer italienischen Landschaft. Juno, in der Nähe hoher Bäume knieend, hält einen Pfau in ihrem Schoosse und überträgt auf den Schweif desselben die 100 Augen des getödteten Argus, der mit abgeschlagenem Haupte lang gestreckt rechts neben ihr liegt. Links sieht man Jo als weisse Kuh, die in ängstlicher Bewegung dem Vorgange folgt, während oben in der Luft Merkur nach vollbrachter That wieder in den Olymp enteilt. Ein zweites Bild von klarer und heller Färbung, aber grosser Nüchternheit der Auffassung behandelt den Vorgang, wie Juppiter als Kind von der Ziege Amalthea genährt wird. Eine Nymphe links am Boden knieend, lässt den in ihrem Arme ruhenden kleinen Jupiter aus einem Gefässe trinken; rechts neben ihr kniet ein Satyr, im Begriff die Ziege Amalthea zu melken. Auf dem dritten Bild, Helios und Phaeton sammt den allegorischen Gestalten des Saturn und der vier Jahreszeiten wirkt die Nüchternheit der Composition um so unbehaglicher, als die allegorischen Theile des Bildes sogar den Gedanken desselben zersplittern. Das vierte Figurenbild, eine Scene aus Tasso's befreitem Jerusalem — wie Armida den eingeschläferten Rinaldo entführt — ist nur eine gute alte Copie des von Poussin für seinen Freund, den Maler Jacques Stella, gemalten Originals. Auch in der Landschaft finden wir bei ihm einen Zug ins Grandiose, der oft ins Leere übergeht. Sein hiesiges Bild, das an diesem Fehler verhältnissmässig wenig leidet, stellt eine Gegend der römischen Campagna in der Nähe von Aqua Acetosa dar. Der Tiberfluss, der mit seiner Breite den grösseren Theil des Vordergrundes einnimmt, tritt auf der rechten Seite buchtartig unter den Schatten einer bewaldeten Anhöhe und zieht sich dann tief in die weite Ebene der schön geformten Campagna hinein, die in der Mitte die Ruinen antiker Bauwerke zeigt und in der Ferne von den blauen Höhenzügen der Sabiner Berge

IX,463

IX,467

IX,478

IX,486

7,478 A

begrenzt wird. Ganz im Vordergrunde am Ufer des Flusses sitzt Matthaeus mit dem Engel, der ihm das Evangelium dictirt. Eine feierlich heitere Klarheit verbreitet sich über die Landschaft; der leichte Glanz des Gewölks, die warmen bräunlichen Töne der Campagna und die Lichtreflexe im Wasserspiegel des Flusses verbinden sich zu einem harmonischen Ganzen. Ein befremdliches Aussehen haben nur die antiken Baufragmente des Vordergrundes. Kahl und in vollständiger Unversehrtheit der mathematischen Umrisse, an denen Witterung und Zeit spurlos vorüber gegangen, erscheinen sie nicht organisch mit der umgebenden Natur verwachsen, sondern rufen nur den Eindruck einer übelangebrachten antiquarischen Spielerei hervor. [1])

Dieser einförmige Zug macht sich auch in der heroischen Landschaftsmalerei *Claude Lorrain's* geltend. Während die nordischen Landschafter das innere Weben der Natur belauschten, componirte Claude lediglich nach den Regeln seines ausserordentlich fein entwickelten Schönheitsgefühls, woraus sich selbstverständlich eine gewisse Familienähnlichkeit aller seiner Bilder ergab. Im Vordergrunde ist meist coulissenartig eine mächtige Baumgruppe oder ein Tempelbau vorgeschoben, damit der Hintergrund um so vertiefter erscheint, in der Ferne zeigt sich stets der unvermeidliche classische Höhenzug. Gestein, Berg, Laub, ein Strom, ein classisches Gebäude — immer sind es dieselben Versatzstücke, welche der Maler nur in ihren Stellungen wechseln lässt, um jede andere Combination für eine neue Landschaft auszugeben. Dass die Natur als ein Organismus wirke, dessen Glieder mit dem Ganzen in lebendiger Wechselwirkung stehen, also mit diesem ihren Charakter verändern, liegt nicht in seiner Richtung. Ganz unerreicht ist er freilich in der Kunst wirkungs-

---

[1]) H. Lücke, Neue Erwerbungen der Berliner Galerie, in der Kunstchronik IX p. 446.

428. *Claude Lorrain:* Heroische Landschaft.
(Nach Lithographie von Mützel.)

voller Beleuchtung, feiner Abtönung von Licht und Schatten, harmonischer Färbung und in der luftigen Behandlung der Wolken. Den Morgen, den Nachmittag, den Sonnenuntergang, den Sonnenaufgang weiss er mit gleicher Virtuosität zu schildern. Das eine seiner Bilder eine italienische Küstenlandschaft von 1642, zeichnet sich besonders durch die duftig sonnige Morgenbeleuchtung aus. Das Motiv der Darstellung, die auch im Liber veritatis vorkommt, ist ein nach links hin sanft ansteigendes, von dichtem niedrigen Gebüsch gesäumtes Ufer mit einer über einen Bach hinführenden steinernen Brücke, neben der eine prächtige Baumgruppe aufragt. Zwischen ihr und der Ruine einer antiken Säulenarchitektur, welche die Composition links abschliesst, blickt man auf fernerliegende Bauten und auf eine grün bewaldete, von einem tempelartigen Bau bekrönte Höhe. Von anderer Hand, wohl von Filippo Lauri, rührt die Staffage her, die als Hauptfiguren einen die Flöte blasenden jungen Hirten und eine ihm lauschende jugendliche Schöne enthält. Das zweite Bild, auf dem erst kürzlich der Name des Meisters entdeckt wurde, zeigt eine Waldpartie mit schön gruppirten, anmuthvoll gewölbten Bäumen, in denen das Sonnenlicht webt und spielt, während sich seitwärts die Aussicht in eine weite Ferne öffnet, die in stillem ruhigen Glanze vor den Augen des Beschauers daliegt. Als Staffage ist eine Scene aus Virgils Aeneis beigefügt: Diana, wie sie den wiederbelebten Hippolyt mit der Nymphe Aricia verbindet.

7,418 B

IX,428

Derselben Richtung gehört der nach Paris übergesiedelte IX,478B Antwerpner Maler *François Millet* an, der ohne Italien gesehen zu haben, genau nach dem Compositionsschema Claude Lorrains arbeitete.

Von den spätern Malern, welche den Glanz der Regierung Ludwigs XIV. zu verherrlichen hatten, ist in der Berliner Galerie naturgemäss wenig zu finden. Sie alle, deren Bedeutung mehr der Geschichte der decorativen Künste als derjenigen der Malerei angehört, sind hier nur als Porträtisten vertreten und können selbstverständlich aus derartigen Bildern, obwohl dieselben vielfach zu ihren ansprechendsten Leistungen zählen, nicht in ihrer eigentlichen geschichtlichen Bedeutung erkannt werden.

Von dem grossen *Charles Lebrun*, dessen Ruhm die Apollogalerie im Louvre und die grosse Galerie von Versailles bis zum heutigen Tage erhalten haben, besitzt das IX,471 Museum wohl das schönste Porträtgruppenbild, das er gemalt hat und das die Familie des Kölner Banquiers Jabach († 1695) darstellt. Von Köln nach Paris übergesiedelt, war Jabach daselbst Direktor der ostindischen Gesellschaft und Vertrauter Mazarin's und wurde namentlich durch seine ausgezeichnete Sammlung von Gemälden und Zeichnungen bekannt, die in den Jahren 1670—72 durch Colbert an Ludwig XIV. überging und heute einen hervorragenden Bestandtheil der Galerie des Louvre bildet. Er ist in seinem Pariser Hôtel in der Rue Saint Mary dargestellt, in schwarzem faltigen Schlafrock, das derbe Gesicht zu den Seinen gewandt. Ueber die Lehne des Stuhles neigt sich ein rothbackiger Knabe, mit einem Hündchen im Arme. Vor ihm sitzt die Mutter, eine feinsinnige Frau mit zartgefärbtem Teint, und neben ihr auf einem Kissen ihr jüngstes nacktes Knäblein. Ein hübsches kleines Mädchen steht zwischen den Knieen der Mutter; ein anderes etwas älteres rechts stellt in seinem bunten blumigen Seidenkleide schon die angehende junge Dame vor. Ver-

465. *Pierre Mignard:* Maria Mancini.
(Phot. Hanfstängl.)

schiedene Kunstsachen und Geräthe, eine broncene Colossalbüste der Minerva, Bücher, Zeichnungen und ein grosser Globus stehen im Zimmer umher. Obwohl die Anordnung der Gruppe einigermassen theatralisch berechnet ist und auch der Farbe eine tiefere Wärme fehlt, herrscht doch im Einzelnen eine freie lebensvolle Auffassung, wie schon Goethe, der das Bild noch in Köln im Jabach'schen Hause sah, in »Dichtung und Wahrheit« schön hervorhebt.

Von den andern Bildnissmalern, welche die Persönlichkeit von ihrer glänzenden Seite und in lebhafter, der Welt zugewendeter Beweglichkeit anziehend zu schildern wussten, sind mehrere Hauptmeister mit einzelnen ausgewählten Stücken vertreten. *Nic. Largillière* (IX,484A) gibt das Bildniss seines Schwiegervaters, des Landschaftsmalers Jean Forest, *Hyacinthe Rigaud* (IX,460) dasjenige des Bildhauers Bogaert, gen. Desjardins, der den Besuchern von Versailles durch seine massenhaften Büsten und Statuen wohl bekannt ist. Von Lebruns Rivalen *Pierre Mignard* ist ein vorzügliches Werk, das Porträt der Maria Mancini, der Nichte (IX,465) des Cardinals Mazarin, vorhanden, ein Gesicht mit zarten verführerischen Zügen. Sie war die Jugendgeliebte Ludwigs XIV., der sie schliesslich heirathen wollte, wenn nicht Mazarin selbst die Ehe verhindert hätte. »Ich besitze«, sagte er dem König, »allen Ehrgeiz, den ein redlicher Mann haben darf. Ich liebe meine Nichte, aber ich liebe den König von Frankreich noch mehr und bin mehr

auf Ihren Ruhm und die Erhaltung Ihres Staates als auf Familienvortheile bedacht.« Nachdem Ludwig 1660 die Tochter Philipps IV. von Spanien, Maria Theresia geheirathet, vermählte sich Maria Mancini 1661 mit dem Fürsten Colonna, Connétable von Neapel, entfloh demselben aber 1672 und starb in Vergessenheit 1715. Auf Mignard's Bilde ist sie als zwanzigjähriges Mädchen im Negligé dargestellt, das leichte Gewand fällt von der Schulter herab und enthüllt die decentesten Formen; die braunen Kinderaugen thun es uns heute noch an.

Um schliesslich die reizvolle Kunst des französischen Rococo kennen zu lernen, muss man das benachbarte königliche Schloss aufsuchen, wo die Hauptmeister ganz besonders gut, fast besser als in den französischen Sammlungen vertreten sind. Von allen französischen Hauptmeistern des vorigen Jahrhunderts, Watteau, Lancret, Pater, Chardin, Boucher, Coypel u. A. ist eine reiche Sammlung von Bildern vorhanden, die ihre Entstehung dem feinen Geschmacke Friedrichs des Grossen verdankt, der die zu hoher Meisterschaft gelangte Kunst jener Epoche wohl zu schätzen wusste. Namentlich *Antoine Watteau,* der das heitere lebensvolle Treiben der Gesellschaft jener Zeit inmitten der anmuthigsten Natur mit vollendetem malerischen Reiz zu schildern wusste, dürfte nirgends in der Welt besser vertreten sein, während im Museum nur vier Bilder des liebenswürdigen Meisters vorhanden sind. Das grösste derselben, das erst kürzlich aus dem kgl. Schloss überlassen wurde und in seinem alten reichgeschnitzten
7. Rococorahmen allerliebst wirkt, gehört zu Watteaus zartesten Werken.[1]) Sein Thema ist das der Liebe und der Lust, das grosse Thema der Zeit. Am späten Nachmittag, wenn die Sonne sich neigt und der ganze Zauber der Natur sich noch

---

[1]) Robert Dohme, Antoine Watteau in den kgl. Schlössern von Berlin u. Potsdam, in der Zeitschrift für bildende Kunst XI p. 86 ff.

einmal zu erschliessen scheint, ehe der Abend mit seiner Ruhe eintritt, hat sich eine vornehme Gesellschaft im Parke versammelt »zum Ritt ins alte romantische Land«. Die Einen tanzen und singen, die andern schwärmen und flüstern, hier spielt ein Cavalier die Laute, dort ist eine Dame, auf ihren Sitz lang hingegossen, ganz vertieft in ihr Notenblatt, so dass sie nichts mehr hört und sieht von dem, was um sie vorgeht, und schliesslich sind wir selbst in diese Stimmung hineingezogen, bis wir, versunken in Betrachtung, uns verirrt glauben. Die Rose scheint zu duften in ihrem jungen Colorit, man glaubt die Nachtigall flöten, die Tauben girren, das leichte Gezweige im leisen West rauschen zu hören, wie um das Geflüster der Liebe zu übertönen und die Aufmerksamkeit des störungslustigen Wanderers abzulenken. Bei skizzenhafter Behandlung ist die Technik höchst geistreich, ganz ein in glücklichen Momenten hingeworfenes Meisterwerk, wie es von allen Malern des 18. Jahrhunderts nur Watteau zu liefern vermochte.

Das zweite Bild, L'amour au theatre français, stellt eine buntgekleidete Gesellschaft vornehmer Herren und Damen dar, die sich zu einem Theaterspiel costümirt haben und von denen ein Paar eine Menuette tanzt. Die Damen haben die zierlichsten Rococogesichter, die man sich denken kann. Im Hintergrunde sitzt Einer, der den Bacchus darstellt, in lilaseidenen Kleidern, mit dem Pantherfell und mit Trauben geschmückt, und stösst mit dem rosaseidenen Prinzen Paris an. Das dritte zierliche Bild, ein effectvolles Nachtstück, zeigt einen Zug italienischer Masken, die eine Serenade singen. Dazu kommt als viertes das kleine ländliche Mahl, ein Bildchen von ausgesuchter Schönheit. Die Composition besteht nur aus vier Figuren, zwei sitzenden Damen, einem sitzenden und einem stehenden Cavalier. Die Eleganz der Bewegungen, die Grazie der Anordnung, die vollendete Wiedergabe der Gestalten aus der damaligen Gesellschaft, der geistreiche

7,468

7,470

7,474 A

468. *Antoine Watteau;* Die französ. Komödie.
(Nach der Radirung von L. Kühn im Berliner Galeriewerk.)

Ausdruck der Gesichter, die lebendige Zeichnung der Hände verbinden sich mit dem ganzen coloristischen Reize des 7,474 Künstlers. Ein fünftes Bild, das einen stattlich vornehmen Park in englischem Stile und in demselben eine kleine musicirende Gesellschaft darstellt, ist in der Zeichnung zu gering, in der Färbung zu schwer für Watteau, und scheint eher von einem deutschen Nachahmer, etwa von Dietrich, herzurühren.

Mit Watteau ist die ganze Kunst des Rococo geschildert; er war das Genie seiner Zeit, die andern waren nur Talente. Von seinem Schüler, *Nicolaus Lancret,* sieht man 7,473 eine idyllische Landschaft, in der sich Herren und Damen in vornehm theatralischen Schäferkostümen gelagert haben und galant mit Musik und Tanz unterhalten. *Jean Raoux* 7,498 A führt in einem kleinen Bildchen den Mythus von der unabsichtlichen Verwundung der Prokris durch ihren Gatten Ce- 7,469 phalus vor, während *Jean François de Troy* durch ein zier-

489. *A. Pesne:* Friedr. d. Gr. (1739).
(Photogr. Gesellschaft.)

liches Sittenbild, eine junge Dame beim Frühstück, fesselt. Der Meister vom Ausgange des Rococo, *François Boucher*, führt sich mit einem kleinen Bilde von 1765, Venus und Amor, anmuthig ein. *J. B. Greuze* und seine Gattin *Anne Greuze* geben zwei jener tugendsamen, aber zugleich verführerischen Mädchenbilder, in denen die sinnliche Anmuth in einem Schleier von Empfindsamkeit und Unschuld so schön geschildert ist. Von dem sonst als Marinemaler bekannten *Joseph Vernet* ist eine Felsenlandschaft mit römischen Ruinen im Charakter der Gegend von Tivoli vorhanden, ein Gemälde von vornehmer Composition aber recht conventioneller Auffassung. *Antoine Pesne* endlich, von dem die kgl. Schlösser so viel Bilder besitzen, liefert ein Porträt Friedrichs des Grossen im Alter von 27 Jahren und das Doppelbildniss des Kupferstechers G. F. Schmidt und seiner Gattin, das zu den schönsten Leistungen des Meisters zählt. Pesne, der lange Zeit als Hofmaler Friedrichs des Grossen in Berlin lebte, vermittelt uns den Uebergang zur deutschen Kunst

7,496 A

7,494 A u. C

7,484

7,489

IX,491

V. Die Deutschen.

Saal XI, Cab. 14 und 15.

WIE in Italien war auch in Deutschland die Tafelmalerei im 13. und 14. Jahrhundert noch von sehr geringer Bedeutung. Schon die mittelalterliche Technik, die lediglich für Miniaturen und Wandmalereien berechnet war, musste davon zurückhalten. Diese einfachen, gefärbten Umrisszeichnungen ohne Schattirung und Relief der Gestalten genügten wohl in dem kleineren Massstabe des Buches oder bei der architektonischen Einrahmung und der grösseren Entfernung der Wandgemälde, nicht aber für die mittlere Dimension und die nähere Betrachtung der Tafelbilder. Auch waren Altargemälde, welche später die wichtigste Aufgabe der Tafelmalerei bildeten, damals noch wenig üblich. Die Rückseite des Altars diente gewöhnlich zur Aufbewahrung von Reliquien und erhielt ihren Schmuck durch das in Metall gearbeitete kostbare Reliquiarium.

Erst seit dem 13. Jahrhundert wurde es Sitte, die Altartische in den Kirchen statt mit kostbaren Aufsätzen aus Metall

mit solchen aus Holz zu schmücken, welche mit Malereien versehen wurden. In diesen Altaraufsätzen, aus denen sich später die Flügelaltäre entwickelten, haben wir die ältesten Denkmale deutscher Tafelmalerei vor uns. Theils um an den Metallglanz des früheren Altarschmuckes zu erinnern, theils wegen der Nachbarschaft der Glasgemälde mussten diese Bilder einen möglichst glänzenden Eindruck machen. Man malte daher auf Goldgrund mit lebendig leuchtenden Farben, die mit Eigelb oder Honig verrieben wurden.

XI, 1216 A

Das älteste dieser gemalten Altarwerke stammt aus der Wiesenkirche in Soest und ist etwa in den Jahren 1210—30 entstanden.[1]) Im Mittelbilde die Kreuzigung, links Christus vor Kaiphas, rechts die Frauen am Grabe darstellend, lässt es bereits die Entwicklung ahnen, welche die Altarmalerei anderthalb Jahrhunderte später finden sollte. Die kindliche Naivetät, welche gleichzeitigen Miniaturmalereien eigen ist, zeigt sich schon ziemlich überwunden, auch an die Stelle der compositionellen Dürftigkeit, wie sie die mittelalterliche Monumentalmalerei zeigte, ist schon ein entschiedenes Raumgefühl und gereifte, fast reiche Anordnung getreten. Besonders schön wirkt das rechte Seitenfeld mit der Darstellung der Frauen am Grabe. Leise, feierlich gemessenen Schrittes nahen sie und erblicken die grossartige Erscheinung des Engels mit dem Scepter und mit ausgebreiteten Flügeln, der auf dem fortgewälzten Steine sitzt und auf das leere Grab hinweist. Obwohl die Scene nicht neu erfunden ist, sondern auf ein byzantinisches Vorbild zurückgeht, hat der Künstler das überlieferte Motiv doch zart nachempfunden. Auch die übrigen

---

[1]) Quast u. Otte, Zeitschrift für christl. Archäologie u. Kunst II, 283 ff. — Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest, 1875. — Cl. Freiherr Heereman v. Zuydwyk, Die älteste Tafelmalerei Westphalens, 1882. — Schnaase, Gesch. der bildenden Künste 2. Aufl. 1871. — Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, Leipzig 1887 p. 362. — Woltmann, Gesch. der Malerei I, 306.

1216 B. *Westfäl. Schule um 1250—1270:* Maria, Dreieinigkeit, Johannes.
(Photogr. Gesellschaft.)

Darstellungen heben sich in gediegener Färbung mit schwärzlichen Umrissen vom Goldgrund ab. Aber die Technik ist noch zu mangelhaft, die Kenntniss der Form und der Bewegung zu unsicher, als dass im Ganzen die engen Schranken des Könnens jener Zeit durchbrochen wären.

XI, 1216 B. Das zweite, 50 Jahre jüngere Altarbild derselben Herkunft, das in der Mitte die Dreieinigkeit, rechts und links Maria und Johannes darstellt, erreicht an Feinheit der Formen das frühere nicht, ist ihm aber an selbständiger Gestaltungskraft überlegen. [1]) In dem Dreieinigkeitsbilde der mittleren Abtheilung ist eine der ältesten individualisirenden Darstellungen Gottvaters gegeben, die von der folgenden Entwicklung noch lange beibehalten wurde. Auch Maria und Johannes in den

[1]) Cl. Frhr. Heereman v. Zuydwyk, Die älteste Tafelmalerei Westphalens p. 807. — Lübke, Kunst in Westphalen p. 335.

1216. *Niederrhein. Meister 1325—1350:* Joseph erkennt in Maria die Mutter des Heilandes.

(Photogr. Gesellschaft.)

Seitenabtheilungen sind von machtvoller Bildung und ausdrucksvoller Bewegung, und selbst die eckigen, überreichen Faltenbrüche der bewegten Gewänder wie die schlanken Formen verkünden das Pochen einer neuen Zeit, deren Auffassung sich von der strengen und bescheidenen Art jenes ersten Werkes unterscheidet.

Dazu kommt ein drittes kleines Bildchen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, das offenbar einst zur Flügelthüre eines Altarschreines gehörte und ein Beispiel dafür ist, wie burlesk zuweilen das Mittelalter religiöse Stoffe auffasste. Maria in fast gezierter Demuth und Joseph, ein schwacher Greis mit Krückstock, sitzen im Gespräche auf einer Bank, umgeben von musicirenden Engeln. Aus der drastischen Geberde Josephs wie aus dem schüchternen Augenaufschlag Marias ist ersichtlich, dass sich das Gespräch um die unbefleckte Empfängniss dreht, an die der Gatte offenbar nicht glauben will. XI,1216

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts werden dann die Arbeiten dieser Gattung häufiger, ohne dass sich jedoch der Stoffkreis erweitert oder der Stil wesentlich verändert hätte. Ein Hauptcentrum der deutschen Malerei war Köln, wo um 1380 *Meister Wilhelm* thätig war. Hier entstanden nament-

lich jene idyllischen, für die häusliche Privatandacht bestimmten Bildchen, welche die Mutter Gottes als einfache Jungfrau im Liebreiz der Jugend auf blumigem Rasen von heiligen Begleiterinnen wie von einem edlen Hofstaat umgeben dar-

XI,1238 stellen. Das Kind auf dem Schoosse Marias beugt sich zu Dorothea hin und streut aus deren Blumenkorb Rosen und Nelken, welche Katharina in ihrem Täschchen zu fangen sucht. Diesem holden Spiel schauen Margaretha und Barbara zu, während auf den Flügeln links die hl. Elisabeth den Krüppel bekleidet, rechts die hl. Agnes vergnüglich ins Weite blickt. Eine leuchtende Pracht der Farbe, eine überaus weiche Carnation und im Ausdruck eine tiefe aber heitere Innigkeit sind die hervorstechenden Eigenthümlichkeiten dieses Werkes. Fast noch zarter und lieblicher ist die darüber hängende

XI, 1205 A kleine Madonna. Mutter und Kind haben schlanke, ätherische Formen, auf den goldenen Untergrund sind viele zierliche Ornamente eingravirt.

Prosaischer war man in dem alten verkehrsreichen Nürnberg angelegt. An Stelle der Zartheit des Gefühls tritt in den Werken dieser Schule mehr Kenntniss und mehr Beobachtung der Formen, eine stärkere Modellirung und kräftigere Färbung, dafür aber auch eine mehr handwerksmässige Be-

XI,1207 bis 1210 handlung hervor. Vier Flügelbilder eines Altars, welchen die Familie Deichsler im Jahre 1400 in die jetzt abgetragene Katharinenkirche stiftete, stellen Maria mit dem Kinde, den hl. Petrus Martyr, Elisabeth von Thüringen und Johannes den Täufer dar.[1]) Schlanke und sanft gebogene Haltung sind auch hier den Figuren eigen, die Köpfe der Frauen sind lieblich, der Hals noch zu schlank und dünn, die Schultern stark abfallend, aber im Einzelnen treten doch die Anfänge einer gewissen realistischen Auffassung hervor. Die Lider der Augen senken sich nicht so tief wie bei den Frauen der

---

Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei 1887 p. 207.

1207—1210. *Nürnbergischer Meister um 1400:*
Altar der Familie Deichsler.

(Photogr. Gesellschaft)

kölnischen Meister, der Mund ist kräftiger, genussfähiger gebildet, das Oval runder, voller, auch der kräftig individualisirte Kopf des Petrus Martyr weist darauf hin, dass der Nürnberger Maler ein schärferes und achtsameres Auge für das Diesseits hatte. Die Hände, obwohl nicht sehr durchgebildet, sind doch besonders bei den Männern ziemlich kräftig und mit Andeutung der Glieder und Gelenke versehen. Die Gewandung ist von gutem Fall und offenbar nach Werken der Steinplastik studirt.

Den entscheidenden Schritt zum vollständigen Realismus wagte jedoch die altkölnische Schule nicht. Diese Wandlung ging erst in der gleichzeitigen altniederländischen Malerei vor sich. Ohne der Heiligkeit des Gegenstandes Abbruch zu thun, führten die niederländischen Künstler ihre Gestalten mitten in das wirkliche Leben ein, erlösten sie vom strengen

Banne des Goldgrundes und breiteten die Herrlichkeit der ganzen Natur um sie aus. Vorbei ist es mit den goldenen Hintergründen, vor denen sich wie vor leuchtender Himmelspracht die Heiligen des Mittelalters bewegten. Sie verschwanden und hinter dem aufgerollten Vorhang kam unser Planet als Wohnplatz der Heiligen zum Vorschein. Wir blicken hinein in Zimmer, welche genau die Einrichtung des 15. Jahrhunderts zeigen; vor Allem aber öffnet sich der Blick in die Weite, auf Berg und Thal, auf Felsenhänge, Wälder und Ströme, Städte und Dörfer; und während im Vordergrund irgend eine heilige Geschichte vorgeht, sehen wir im Hintergrunde reiches sittenbildliches Leben sich entfalten. In einer solchen, von der Wirklichkeit nicht zu unterscheidenden Welt mussten auch die Heiligen selbst, denen sie zum Wohnplatz angewiesen worden, den Schein eines höheren ätherischen Daseins, den ihnen das Mittelalter gegeben, ablegen, mussten zum Menschen herniedersteigen, Fleisch und Blut annehmen, wirkliche Menschen sein. Die seraphischen Gestalten der früheren Zeit, die ganz Seele waren, bei denen die Seele den Körper ascetisch aufgezehrt hatte, dass nur ein verklärter Leib übrig geblieben, Gestalten, die dem Himmel angehörten, aber nicht der Erde; sie mussten jetzt einer kräftigeren Menschenbildung Platz machen, die wahres, warmes Leben athmete. Kein Ideal wird mehr aus der Phantasie heraus geschaffen, sondern man hält sich unmittelbar an die Menschen, an die Modelle, die man vor Augen hat, gibt allen Figuren streng porträtartige Züge. Ja, man sieht sich wollend oder nicht wollend bis an das Ende des betretenen Weges geführt und bringt alles Aussenwerk der Gestalten mit der übrigen Umgebung in Uebereinstimmung, gibt den heiligen Figuren Kleider und Waffen, wie sie gerade üblich sind, lässt sie anstatt in den idealen, der Antike nachgeahmten Gewändern des Mittelalters im modischen Zeitkostüm auftreten, so dass die Wundergeschichten heiliger Ueber-

lieferung wie geschichtliche Vorgänge des 15. Jahrhunderts sich abspielen. Ueberall ist die Natur das Object, das der Künstler liebevoll studirt.

Auf diese Weise machte man mit unglaublicher Schnelligkeit die wichtigsten technischen Fortschritte. Indem man sich bestrebte, die Umrisse der Gegenstände möglichst genau wiederzugeben, erwarb man sich eine Kenntniss der Form, eine Sicherheit in der Zeichnung, wie sie das gesammte Mittelalter nicht besessen hatte. Indem man versuchte, die Gegenstände so vor und hintereinander darzustellen, wie sie sich auf der Netzhaut des Auges spiegeln, kam man zur Wiederentdeckung der perspectivischen Gesetze, die seit den Zeiten der Antike ganz vergessen worden waren. Indem man schliesslich sich bestrebte, auch die farbige Oberfläche der Gegenstände in möglichst genauer Weise wiederzugeben, kam man zu wichtigen Neuerungen in der Farbenmischung. An Stelle der mittelalterlichen Temperatechnik wurde die Oeltechnik eingeführt, die es erst ermöglichte, die Töne feiner abzustufen, eine grössere Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des Colorits, die Abrundung, das Ineinanderfliessen der Farben wie in der Natur zu erreichen.

Obwohl diese Entwicklung zu gleicher Zeit auch in Italien vor sich ging, so nahm doch die nordische Malerei gemäss der Verschiedenheit des Bodens einen durchaus verschiedenen Charakter an.

Für den italienischen Künstler war der Mensch als solcher, der Bau und die Bewegung seines Körpers das eigentliche Object der Darstellung. Sein höchstes Ziel war die plastische Durchbildung der Formen und die Anordnung der Figuren im Raume nach grossen allgemeinen Gesetzen. Die Vertreter des germanischen Naturells suchten dagegen die Natur in der Fülle aller ihrer Erscheinungen zu erfassen. Sie schildern ein ganzes Stück Welt auf einmal, in voller sinnlicher Bestimmtheit auch der geringsten Dinge, bis zum

Geräth des täglichen Lebens und den Gräsern und Blümchen der Landschaft; ihnen ist auch das kleinste Natur- oder Menschenwerk in seiner Erscheinung nicht minder werthvoll als der menschliche Körper. Das Schimmern und Leuchten der Dinge, ihre farbige Bestimmtheit wie ihren stofflichen Charakter im Bilde festzuhalten, ist ihre erste Aufgabe. Die nordische Kunst hat also im Vergleich zur italienischen keinen plastischen sondern einen specifisch malerischen, keinen monumentalen sondern einen intimen Charakter. Während die Romanen im Wesentlichen nur historische Stoffe und Bildnisse malten, kam hier die Genre- und Landschaftsmalerei zur höchsten Entfaltung.

Die Niederländer waren es, von denen die neue Strömung ausging. Doch auch die deutsche Malerei trat seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch die Berührung mit den Niederländern in eine neue Phase.

Leider hat die deutsche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in der Berliner Galerie bisher nur eine lückenhafte Vertretung gefunden. Wer dieselbe genauer studiren will, muss in erster Linie die Münchener Pinakothek aufsuchen, wo die reiche Sammlung der Gebrüder Boisserée, die fürstl. Wallerstein'sche Galerie und die aus den aufgehobenen bayerischen Klöstern stammenden Bilder vereinigt sind. Gut kann man die altdeutsche Malerei auch in den Wiener, Stuttgarter und Karlsruher Galerien kennen lernen, und nebenbei kommen für das Studium der einzelnen Lokalschulen die Sammlungen von Köln, Nürnberg und Augsburg in Betracht. Was Berlin dagegen aufzuweisen hat, ist wenig und kaum geeignet, in ganz allgemeinen Zügen einen Begriff von dem geschichtlichen Entwicklungsgang unserer Kunst zu geben. Von dem grossen Kunstleben der Gothik und Renaissance, wie es in den Niederlanden und in Süddeutschland blühte, wurde das politisch so hochstrebende Kurfürstenthum der Nordmarken wenig berührt. Die vereinzelten kirchlichen Bilder,

welche in Preussen im 15. und 16. Jahrhundert entstanden, sind kunstgeschichtlich ohne Werth und deshalb theils an Ort und Stelle geblieben, theils den Provincialmuseen zugetheilt worden. Die brandenburgischen Fürsten der Renaissance haben ausser Luc. Cranach keinen bedeutenden Maler beschäftigt. Die Solly'sche und Suermondt'sche Sammlung enthielt ebenfalls nicht viel. Dass die Hauptmeister überhaupt vertreten sind, ist fast ausschliesslich den einsichtigen und glücklichen Ankäufen der letzten Jahre zu danken.[1])

Die mangelhafte Vertretung des 15. Jahrhunderts wird der Laie übrigens leicht verschmerzen. Die deutschen Maler nahmen zwar ausser der Oeltechnik auch viele Einzelheiten an, welche die flandrische Kunst kennzeichnen: sie bemühten sich, die Köpfe porträtartig durchzuführen, die Kleidung, das Geräthe, den Schmuck, die Architektur so treu als möglich der Natur nachzubilden. So sehr sie jedoch in der Auffassung ihren Vorbildern nahe zu kommen strebten, so blieben sie doch an künstlerischer Feinheit weit hinter denselben zurück. Im Gegensatz zu der malerischen Weichheit der niederländischen Bilder fallen die deutschen durch scharf gezeichnete Umrisse und einen gewissen holzmässig steifen Charakter auf. Während sich ferner die Niederländer gern mit ruhigen Gegenständen begnügten, stellten die Deutschen besonders oft Scenen aus der Passion dar und wurden dabei eckig und fehlerhaft, da ihre mangelhafte Formenkenntniss zur Darstellung solcher bewegter Gegenstände nicht ausreichte. Mit der schlicht porträtartigen Durchführung der Köpfe im Sinne der Niederländer begnügten sie sich ebenfalls selten, sondern trieben den Realismus soweit, dass sie die Gesichter ihrer Figuren oft mit dem Ausdruck höchster Rohheit ausstatteten, der zuweilen ans unfreiwillig Komische

---

[1]) W. Bode, La Renaissance au Musée de Berlin, in der Gazette des Beaux-Arts, tome XXV, 1887 p. 423.

grenzt. Da ihnen schliesslich überhaupt die den Niederländern eigene wahrhaft malerische Empfindung fehlte, so blieben sie auch in der Ausbildung der Landschaft — sofern sie nicht überhaupt den Goldgrund beibehielten — weit hinter der flandrischen Schule zurück, deren Naturpoesie, Luftperspective, Schmelz und Duft der Formen sie nicht erreichten.

1235. *Meister der Lyversbergischen Passion*
Maria mit dem Kinde und heil. Frauen.

(Photogr. Gesellschaft.)

Ein reger Verkehr waltete besonders zwischen den Niederlanden und den rheinischen Städten. Hier gewann daher die niederländische Richtung die raschest[e] Nachfolge. Die alte kölnische und westfälische Schule trate[n] durch die Berührung mit den Niederländern in eine neu[e] Phase. Da man die Namen der Meister, welche diesen Umschwung vollzogen, vorläufig noch nicht hat auffinden können so werden sie nach ihren Hauptwerken benannt. [1])

Der erste kölnische Maler, dessen Werke den Anschluss an die Niederländer erkennen lassen, und der nach eine[r] früher im Besitz des Stadtrathes Lyversberg in Köln befindlichen Passionsfolge der »*Meister der Lyversbergischen Passion*« genannt wird, ist in der Galerie mit einem sehr anziehenden Bilde vertreten. Maria mit dem Ausdruck schlichter Mutter-

XI, 1235

[1]) L. A. Scheibler, Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule, Bonn 1880.

freude hält das nackte Kind auf dem Schooss, welches die Hand nach einer Blume ausstreckt, die ihm die hl. Barbara reicht. Die hl. Katharina liest tief versunken das auf ihrem Schoosse liegende Buch, während Magdalena mit der einen Hand das Salbgefäss hält und sich mit der anderen zu dem knieenden Stifter und dessen Söhnen wendet. Die Gesichter sind ungemein zart und weich und erhalten durch die blinzelnden Augen ein eigenthümliches Gepräge. Sucht man Vorbilder für sie, so findet man sie nicht in der älteren kölnischen Schule, sondern bei den Niederländern, etwa bei Dirk Bouts. Auch die Porträts der Stifter sind in der feinen Eyck'schen Weise ausgeführt, Gräser, Blumen, Gesträuch, Bäume mit Feinheit gezeichnet, nur der Luftton ist noch golden.

Der Meister, von dem die grosse Verkündigung herrührt, hat sich offenbar mehr an die trockene Weise des Hugo van der Goes gehalten. Die Gesichter sind hart und ausdruckslos, die Gewänder eckig und unschön. Das Neue besteht nur darin, dass sich die Figuren nicht mehr vom Goldgrund abheben, sondern inmitten einer perspectivisch durchgeführten Veranda bewegen. Auf einer Bank, die ringsum läuft, sieht man ein rothes Kissen und verschiedene Geräthe liegen; als Ersatz für den alten Goldgrund ist hinten ein golddurchwirkter Teppich aufgespannt. XI,1199

Der seit 1486 nachweisbare *Meister der heil. Familien*, dessen Flügelaltar eine thronende Madonna mit Heiligen darstellt, that einen weiteren Schritt, indem er an Stelle des Goldgrundes eine schöne Landschaft mit hellblauer verschwommener Ferne anbrachte. Die Gesichtstypen sind lebendig und innig, die Farben hell und goldig mit stark röthlichem Fleischton, die Bewegungen wohlgemessen und frei von alterthümlicher Steifheit. Nur die Gewandfalten sind noch unruhig und hart, mit röhrenartig herausstehenden Erhebungen. XI,578A bis C

Stark, aber hart und unverarbeitet, tritt der flandrische
XI,1222 Einfluss auch in dem grossen Altar aus Soest hervor, der die Kreuzigung in Verbindung mit vier begleitenden Momenten (Judaskuss, Kreuztragung, Grablegung und Höllenfahrt) darstellt. Der Maler, der früher fälschlich Jarenus genannt wurde,[1] scheint noch aus der mittelalterlichen Schule hervorgegangen; seine Zeichnung ist für ruhige und allgemein gehaltene Gestalten zureichend, bei stark bewegten und charakteristischen aber schwach und steif, die Farbe bunt, das Landschaftliche unbedeutend, der Himmel golden. Namentlich die Absicht, die Kreuzigung nicht nur mit allen Nebenumständen bis zur Prügelei der Kriegsknechte ausführlich zu schildern, sondern auch die vorhergehenden und nachfolgenden Momente aufzunehmen, ist ihm nur mangelhaft gelungen. Anstatt die einzelnen Momente wenigstens durch landschaftliche Anordnung anschaulich von einander zu trennen, hat er die Nebenepisoden so nahe an die Hauptdarstellung gerückt, dass sie sich mit derselben vermischen und ein verwirrtes Gewühl bilden, in dem man sich nur mit Mühe zurechtfindet.

Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts verlor die niederrheinische Schule ihren ausgeprägten Charakter, indem neben niederländischen auch oberdeutsche und italienische Einflüsse sich geltend machten. Den alten Ruhm der Soester Malerschule setzte im 16. Jahrhundert noch der bekannte Kupferstecher *Heinrich Aldegrever* fort, der hier mit dem
XI,556A Porträt des Bürgermeisters von Lennep, Engelbert Therlaen, vertreten ist, während wir von *Ludger Tom Ring* aus Münster
XI,700 das Brustbild eines schwarzgekleideten, wahr und sinnend dreinblickenden Mannes sehen.

In Köln selbst wirkte damals ein Maler, den man nach seinem Kölner Hauptwerk den *Meister des Todes der Maria*
14,578 zu nennen pflegt. Seine hiesige »Anbetung der Könige«

---

[1]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VIII p. 370.

zeigt die niederrheinische Kunstweise des 15. Jahrhunderts im Sinne der Renaissance fortgebildet. Die Scene spielt vor den Ruinen eines Prachtbaues im Renaissancestil, den Hintergrund bildet eine Landschaft, auf der jedes Plätzchen Friede und Wonne athmet. Die Gestalten der hl. Barbara und der hl. Katharina auf den Flügeln verrathen bei aller Anspruchslosigkeit ein feines Gefühl für weibliche Anmuth. Auch das Colorit ist heiter bei entschiedener Vorliebe für ein intensives bläuliches Roth und für blühend röthliche Fleischtöne.

Der als Illustrator vielbeschäftigte *Anton Wonsam* ist mit der interessanten, wenn auch trocken gemalten Darstellung eines jüngsten Gerichtes vertreten. Die obere Gruppe des Bildes, Christus mit Maria und Johannes, in deren Gewändern der Sturm des Gerichtes weht, ist grandios gedacht. Sonderbar wirken nur die gestreckten Körper der Auferstandenen, die in feierlich gemessenem Paradeschritt sich dem Paradies und der Hölle zuwenden.

XI,1242

Ihren letzten Vertreter fand die kölnische Schule in *Bartel Bruyn*, dessen Porträt des kölnischen Bürgermeisters Johann von Reyt (1525) sich in der kräftigen Färbung der niederländischen Kunstweise nähert, während seine religiösen Werke einen unerquicklichen Uebergang zu einer verblasenen Nachahmung der Italiener bilden. Zwei Jugendwerke, kleine Flügelbilder eines verschollenen Altarwerkes, von denen das eine die Dreieinigkeit, das andere Maria mit dem Kinde und der hl. Anna darstellt, sind ungemein schlicht und liebevoll durchgeführt, in der klaren leuchtenden Färbung mit Hans Memlinc wetteifernd. Auch die grosse Madonna mit dem Kinde, vor welcher ein Clevescher Herzog kniet, erinnert bei flauerem Colorit in der ganzen Technik noch an die Eyck'sche Schule; die Darstellung ist, wenn auch nicht tief in der Auffassung, doch edel und anspruchslos. Dagegen ist bei dem Bilde des ungläubigen Thomas, der im Kreise der Apostel seine Finger in die offene Wunde des Auferstandenen

14,588

XI,613 u. 613 A

XI,639

XI,654

606 A. *B. Zeitblom:* Das Schweisstuch der Veronika.
(Photogr. Gesellschaft.)

legt, nur eine compositionelle Schönheit im Sinne der Italiener angestrebt und dieser die Tiefe des Ausdrucks wie die Kraft des Colorits geopfert.

Ungleich bedeutender und selbständiger waren die Künstler im südlichen Deutschland. Doch kann, wie gesagt, die bedeutsame Entwicklung der oberdeutschen Kunst des 15. Jahrhunderts, als deren hauptsächlichste Vertreter Martin Schongauer in Colmar, Michel Wohlgemuth in Nürnberg, Barth. Zeitblom in Ulm und der ältere Hans Holbein in Augsburg zu gelten haben, nur in den süddeutschen Sammlungen studirt werden. In Berlin ist aus der Schule *Martin Schongauers* XI,562 nur ein Flügelaltar vorhanden, der im Mittelbild Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, auf dem linken Flügel den hl. Hieronymus und die hl. Apollonia, auf dem rechten den hl. Antonius von Padua und den hl. Laurentius enthält. Die Tafeln sind noch auf Goldgrund gemalt, aber die Köpfe schon streng porträtartig, fast allzu realistisch durchgeführt. Der Ulmer Meister *Barth. Zeitblom*, dessen Werke in den malerischen Städten Schwabens, Blaubeuren und Sigmaringen, in den Galerien von Stuttgart und Augsburg zahlreich zu finden XI, 561 A sind, ist mit einem hl. Petrus und mit einem Schweisstuch

583 B. *Bernhard Strigel:* Johannes Cuspinian mit Familie.

(Photogr. Gesellschaft.)

der Veronika — der Predelle eines Stuttgarter Altarwerks — vertreten, auf dem sich der Christuskopf durch grossen Formenadel, die Engel durch hohen Liebreiz auszeichnen. Nur von dem erst kürzlich bekannt gewordenen *Bernhard Strigel* aus Memmingen ist eine grössere Anzahl von Werken vorhanden, die grösstentheils aus der Sammlung des Domherrn von Hirscher zu Freiburg im Breisgau stammen. Das Hauptwerk darunter, ein Familienbildniss des kaiserlichen Rathes Cuspinian, auf welchem Bode den Namen des Meisters entdeckte,[1]) leidet zwar an schwacher Modellirung, schlecht gezeichneten Händen und mangelhafter Anordnung, erfreut aber durch den individuellen Ausdruck der Köpfe und die farbenprächtige Durchführung. Weniger kann man sich mit den religiösen Darstellungen des Meisters (Heiligenfiguren und Leben der Maria) befreunden. Die Färbung, die von einem glänzenden Lackroth ausgeht, ist eine ausserordentlich tiefe. Aber die Gestalten sind übermässig gestreckt oder schwerfällig, die Gesichter durch lange grosse Nasen, breiten Mund und kleines vorspringendes Kinn entstellt, die Füsse oft als Plattfüsse gebildet; auch die flatternden Gewänder stehen zu den steifen vierschrötigen Gestalten in sonderbarem Gegensatz.

XI, 606 A

XI, 583 B

XI, 583 A u. D

XI, 606 B u. C

So scheiden wir von diesen Werken mit einem Gefühl der Unbefriedigung. Es herrscht in ihnen noch der Zwiespalt

[1]) W. Bode u. L. Scheibler, Bernhard Strigel, der sogenannte Meister der Sammlung Hirscher, in den Jahrbüchern der Preussischen Kunstsammlungen 2, p. 54 ff.

zwischen einer sich zersetzenden und einer aus rohen Anfängen sich herausarbeitenden Kunst. Und über diese Stufe wurde die deutsche Malerei erst durch die grossen Meister des 16. Jahrhunderts, Dürer und Holbein, emporgeführt.

Freilich muss man sich bei diesen Künstlern von Anfang an darüber klar sein, dass die Betrachtung der Bilder allein keine richtige Vorstellung von der Bedeutung der deutschen Maler des Reformations-Zeitalters geben kann. Die Aufträge auf Bilder waren damals viel zu spärlich, als dass sich die Künstler als Maler ihren Unterhalt hätten erwerben können. Nicht in ihren Bildern, bei denen sie obendrein vielfach von den spiessbürgerlichen Vorschriften der Besteller abhängig waren, sondern in ihren schlichten Holzschnitten und Kupferstichen legten sie ihre besten Gedanken nieder. Da sind sie »inwendig voller Figur«; da offenbaren sie uns den »versammelten heimlichen Schatz ihres Herzens«; da tritt eine Erfindungskraft und eine künstlerische Potenz zu Tage, wie wir sie bei den Italienern vergeblich suchen würden. Erst der Holzschnitt und der Kupferstich macht die deutsche Renaissancemalerei, die sonst arm und einseitig erscheinen würde, reich und mannigfaltig. Ganz besonders aber wird *Dürer*[1]) nur von Demjenigen in seiner ganzen Grösse gewürdigt werden können, der sich auch in die — im Kgl. Kupferstichkabinet zahlreich vorhandenen Handzeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche dieses grossen Meisters vertieft. Während er in diesen als Bahnbrecher des Genre und der Landschaft, als grosser Meister der Ornamentik und Decoration, als zeichnender Poet von Gottes Gnaden erscheint, hat er sich als Maler nur in dem engen Stoffkreis seiner Zeit bewegt. Und in der Berliner Galerie kann man ihn auch auf diesem Gebiete nur nach einer Seite hin, als Porträtmaler, kennen lernen.

---

[1]) M. Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 1884, 2. Aufl.

557 C. *Dürer:* Friedrich der Weise.
(Nach der Radirung von Albert Krüger.)

Seine grossen Werke der kirchlichen Malerei sind in die Münchener und Wiener Sammlungen gekommen. Die Madonna mit dem nackten Kinde von 1518, das einzige religiöse Bild, das die Berliner Galerie besitzt, entstand zu einer Zeit, als Dürer, mit grossen Aufgaben der vervielfältigenden Künste und mannigfachen andern Problemen beschäftigt, die Malerei vernachlässigte, ja, auch wo er eigenhändig ausführte, oft hart, kalt und leer wurde. Maria in rothem Hauskleide und mit aufgelöstem Haar blickt lächelnd auf das Kind herab, das offenen Mundes die Achseln zusammenzieht, als ob es fröre. Nur die gefällige Haltung und der still glückliche Ausdruck der Mutter ist einer herzlicheren Würdigung werth.

15.557B

Gleich diesem Bilde macht auch das aus der Jugendzeit Dürer's stammende männliche Porträt zunächst einen abstossenden Eindruck. Die lange Nase mit herabgebogener Spitze, die fleischigen Lippen, die tiefen Falten an den Nasenwinkeln, dazu die grossen dunkelbraunen Glotzaugen, unter denen der stechende Blick schräg auf den Beschauer fällt, geben dem Kopfe einen unheimlichen, fascinirenden Ausdruck. Das Werk galt früher für ein Selbstbildniss des Meisters, bis die Vergleichung mit einer im Dresdener Antikenmuseum aufgestellten, aus dem Schloss zu Torgau stammenden Broncebüste Friedrichs des Weisen von Sachsen ergab, dass wir diesen sächsischen Kurfürsten vor uns haben, der zu den frühesten Gönnern Dürers zählte und wahrscheinlich 1496

15.557C

bei seiner Anwesenheit in Nürnberg das Porträt malen liess.[1] Abgesehen von der Zufälligkeit, dass in der Büste die Oberlippe rasirt erscheint, bestehen die Verschiedenheiten nur darin, dass der Dargestellte in der Broncebüste einige Jahre älter ist und im Gegensatze gegen das Gemälde bereits die Neigung zu der starken Beleibtheit zeigt, die später für ihn charakteristisch wurde. Selbst der bekannte Kupferstich Dürers von 1526 lässt bei allen Veränderungen, welche drei Jahrzehnte in den Zügen Friedrichs hervorriefen, noch im Bau des Kopfes, in den Formen der Nase und der Augen dieselbe Persönlichkeit erkennen.

Die beiden andern Bildnisse gehören der letzten Zeit des Meisters, dem Jahre 1526 an. Das erste, das den Nürn-
15,557D berger Rathsherrn Jakob Muffel darstellt und 1883 aus der Sammlung des Fürsten Narischkin zu St. Petersburg erworben wurde, ist von Thausing, dem verdienten Dürerbiographen, mit Unrecht sehr kühl beurtheilt worden. Namentlich ist Thausings Annahme durchaus unstatthaft, dass Dürer das Bild erst nach dem Tode des Dargestellten mit Zuhilfenahme einer älteren Kreidezeichnung und aus der Erinnerung gemalt habe. Denn die meisterhaft behandelten Partien um die beiden Augen herum mit ihren feinen bläulichen und grünlichen Schatten, den durch das Alter bedingten Hebungen und Senkungen der Haut können nur mit einer bewunderungswürdigen Geduld unmittelbar nach der Natur facsimilirt sein. Und dieser Sorgfalt entspricht auch die übrige Ausführung des Bildes, das zwar im Jahre 1870 in Petersburg von Holz auf Leinwand übertragen worden ist, aber so geschickt, dass nicht die kleinste Partie verletzt wurde. Es muss ein überaus feiner Pinsel gewesen sein, vielleicht von Marderhaaren, mit welchem Dürer unter Zuhilfenahme der Lupe dieses Bildniss malte.[2]

[1]) W. Bode, Albrecht Dürers Bildniss des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, im Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen V p. 57.

[2]) A. Rosenberg in der Kunstchronik 1883 p. 476.

557 E. *Albrecht Dürer:* Bildniss des Hieronymus Holzschuher.

(Phot. Hanfstängl.)

Wenn es trotz dieser Sorgfalt nicht nachhaltig wirkt, so liegt das weniger am Künstler als an der gleichgültigen Persönlichkeit des Dargestellten. Selbst der geniale Meister erreicht nicht immer eine durchgreifende und dauernde Wirkung, dazu muss seine gestaltende Hand auf ein Object treffen, das in edler Erscheinung ein volles energisches Leben birgt. Ein solcher Kopf, wie geschaffen für Dürer, war derjenige seines Freundes Hieronymus Holzschuher, des vornehmen Nürnberger Rathsherrn, des unerschrockenen Anhängers der neuen Lutherischen Lehre. Holzschuhers Bildniss, das sich bis 1871 im Besitze der Familie befand, nach deren Aussterben im Germanischen Museum ausgestellt war und 1884 um 35,000 Mk. für die Berliner Galerie angekauft wurde, prägt sich wie kaum ein zweites Werk jedem ein, der es einmal gesehen hat, und kann wohl als die Krone von Dürers Arbeiten auf dem Gebiete der Porträtmalerei gelten. Es ist ein urdeutsches, gesund blühendes Männergesicht, aus dessen hellen blauen Augen ein fester, trotzig braver Charakter spricht. Der Glanz derselben wird durch die Spiegelung der Fensterkreuze in den Pupillen noch erhöht. Die Haare an Scheitel und Bart sind mit wahrhaft bewundernswerther Sorgfalt ausgeführt. Wenn man das Bild aus unmittelbarer Nähe betrachtet, kann man sich nicht satt genug sehen an diesem Wunderwerk einer minutiösen Ausführung, die keine Hautfalte, kein Härchen zu gering achtet, um über-

15, 557 E

sehen oder umgangen zu werden.[1])

Während Dürer in erster Linie Zeichner war und selbst wenn er malte, mehr mit dem Pinsel zeichnete, ist *Hans Holbein* der Colorist par excellence, der seine Bilder von Anfang an malerisch concipirte. Ein Vergleich zwischen dem Porträt Holzschuher's und demjenigen des Jörg Gysze, dem Meisterwerke Holbeins von 1532 ist in dieser Beziehung sehr lehrreich. Als Holbein 1532 nach London kam und noch ohne Verbindung mit dem Hofe war, fand er im Stahlhof, dem Gildehaus der deutschen Kaufleute, freundliche Aufnahme und war vier Jahre lang beschäftigt, Porträts von Mitgliedern der deutschen Handelscolonie aufzunehmen. Einen dieser Kaufleute der deutschen Hansa haben wir hier vor uns, einen Mann in jüngeren Jahren, bartlos, mit langem blondem Haar, im Begriff einen Brief zu öffnen, der die Adresse zeigt: »Dem erszamen Jergen gisze to lunden In engelant Mynem broder to handen.« Sein Gesichtsausdruck ist ernst, ruhig, nicht von geistigen Problemen gequält, aber von schlichter Verständigkeit. Er sitzt hinter einem Tische, auf welchem eine prächtige gemusterte Decke liegt und auf dem das mannigfaltigste Geräthe, wie es in die Schreibstube eines Kaufmanns gehört,

14,586

586. *Hans Holbein d. J.:* Bildniss des Kaufmanns Georg Gisze.

(Photogr. Gesellschaft.)

3) Jul. Meyer im Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen VI p. 101.

586 B. *Hans Holbein d. J.:* Männliches Bildniss.

(Nach dem Stich von G. Eilers im Berliner Galeriewerk.)

sichtbar ist. Der Fehler, dass die Luftperspektive mangelhaft ist und die Figur des Kaufmanns zwischen Tisch und Wand eingeklemmt erscheint, würde dem grossen Zeichner Dürer nicht passirt sein. Auch die Auffassung ist vielleicht nicht so tief wie bei Dürer. Mit welcher Virtuosität aber ist die farbige Erscheinung auf die Leinwand gebracht. Namentlich in dem Beiwerk hat die malerische Feinheit der Ausführung, die erschöpfende Charakteristik der verschiedensten Stoffe, Gold, Stahl, Glas nicht ihres Gleichen. Es ist mit einer so richtigen Empfindung gemalt, dass der grösste Stilllebenmaler späterer Zeiten, der in solchen Motiven sein eigentliches Ziel sieht, nichts besseres hätte geben können. Hier aber sind alle diese Dinge doch nur nebensächlich beigefügt, um die künstlerische Stimmung, auf welche es dem Maler ankam, hervorzurufen. Er wollte nicht nur die Person des jungen Kaufmanns darstellen, sondern ihn in der gewöhnlichen Stätte seines Wirkens, mitten in der Ausübung seines täglichen Berufes, vorführen. Auf diese Weise hat er das Bildniss zum Bilde erhoben und darin gewissermassen eine Verherrlichung des prunklos rechtschaffenen deutschen Kaufmannsstandes geschaffen. [1])

Aus dem folgenden Jahre 1533 rührt das vorzügliche Bild her, das einen blondbärtigen Mann von 34 Jahren mit 14,586C

[1]) Alfred Woltmann, Hans Holbein u. seine Zeit, 2. Auflage, Leipzig 1874 p. 366 ff.

wohlthuender Milde des Ausdrucks, ganz von vorn gesehen, die Handschuhe in der Linken, darstellt.[1]) Aus der letzten Zeit des Meisters endlich stammt das

14,586B 1541 gemalte Bildniss eines Engländers, der sich in dunkler Kleidung, die Handschuhe in den zusammengelegten Händen, von blauem Hintergrunde abhebt.[2]) Sein Gesicht mit braunem Vollbart ist von vollendet feiner Modellirung, die scharfe und meisterliche Behandlung der Augenpartie staunenswerth, das Ganze durch die Ruhe und Einfachheit der Auffassung imponirend.

567. *Lucas Cranach:* Adam und Eva im Paradiese.

(Phot. Hanfstängl.)

Ein unendlich weiter Abstand trennt diese Künstler von demjenigen, den man gewöhnlich in eine Linie mit ihnen zu stellen pflegt: dem ehrlichen, volksthümlichen, aber oft recht philisterhaften *Lucas Cranach*, den Kugler treffend den Hans Sachs der Malerei genannt hat. Seine Gesammterscheinung hat allerdings gewonnen, seitdem neuerdings zahlreiche Werke, die früher unter dem Namen des

XI,544A Mathias Grünewald gingen, wie die »heil. Anna Selbdritt«, als Jugendarbeiten Cranachs nachgewiesen wurden. Die Formgebung ist hier zwar derb, aber grossartig, das Colorit ernst und feierlich. Leider blieb jedoch Cranach auf dieser Höhe nicht stehen, sondern sank später zum Handwerker herab. Es fehlte ihm sowohl Dürers Tiefe wie Holbeins Technik. Hatte sich

---

[1]) Woltmann a. a. O. p. 369.
[2]) Woltmann a. a. O. p. 473.

schon in keinem seiner Jugendwerke ein tiefes innerliches Ringen ausgesprochen, so pflegte er später seine Bilder so fabrikmässig zu wiederholen, dass sie fast immer conventionell und manierirt ausfielen. Was er malt, ist nicht unverstanden, aber weder schön, noch wahr, noch packend individuell. Die Männerköpfe sind ausdruckslos, und die Frauen, so zierlich sie der Künstler erscheinen lassen möchte, machen mit ihren plumpen Füssen, dünnen Taillen, breiten Hüften, abgerundet quadratischen Köpfen und chinesisch schiefgestellten Augen bei näherer Betrachtung doch einen abstossenden Eindruck. Dabei ist die Schattengebung seiner Bilder gering, die Abtönung der Luftperspektive mangelhaft, der lackartige Farbenauftrag glatt und kalt, besonders durch ein hartes Ziegelroth auffallend. Am meisten anzuerkennen ist seine Vielseitigkeit, die ihn befähigte, nicht nur den Kupferstich und Holzschnitt zu pflegen, sondern sich auch in allen Zweigen der Malerei zu versuchen.

Von alttestamentlichen Stoffen bevorzugte er Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntniss, da er dabei Gelegenheit fand, unter biblischem Vorwand ein paar zierliche nackte Körper vorzuführen. XI,567

Von neutestamentlichen Stoffen sind drei Tafeln aus einer Passionsfolge vorhanden, von denen besonders die Fusswaschung an unschöner Composition und auffallend monotoner kalter Färbung leidet. Hübscher erscheint die Darstellung der Magdalena, welche dem Herrn die Füsse salbt, obwohl auch hier der unleugbar individuellen Composition die unglückliche Perspektive Eintrag thut. XI,579 bis 581 XI,568

Von sehr verschiedenartigem Werth sind seine Bilder aus der griechischen Mythologie, bald lächerlich ungeschickt, bald durch naive Gemüthlichkeit ansprechend. Romantisch gedacht und frisch ausgeführt ist das kleine Bild »Apollo und Diana im Walde.« Apollo, ein bärtiger Mann mit Pfeil und Bogen, ist zwar ziemlich hölzern ausgefallen. Diana dagegen, XI,564

die in einer zierlich naiven Stellung auf dem Rücken eines stattlichen Hirsches sitzt, ist von eigenthümlichem Liebreiz und hat etwas von der jungfräulichen Königin des Waldes, wie sie in der Vorstellung der deutschen Maler jener Zeit lebte. Mehr drollig als graziös wirkt Venus mit Amor, der von Bienen gestochen worden. Auch hat sich Cranach sowohl bei diesem wie bei dem andern Venusbilde im Format vergriffen, indem er die Scene lebensgross gab, wozu venezianische Technik und venezianische Farbengluth gehört hätten.

XI,1190

XI,594

564. *Lucas Cranach:* Apollo und Diana. (Phot. Gesellschaft.)

Von genrehaft allegorischen Stoffen, die er im Sinne der Zeitgenossen häufig behandelte, ist der berühmte Jungbrunnen hervorzuheben: ein weites von Stufen umgebenes Bassin mit einem reichgeschmückten Springbrunnen in der Mitte. Auf der einen Seite, wo das Land steinig und unfruchtbar ist, wird eine Menge alter Weiber auf Wagen, Pferden und Karren herangeschleppt und mühsam ins Wasser getragen. Auf der andern erscheinen sie als feine junge Mädchen, die im Wasser herumplätschern und allerlei zierlichen Unfug treiben. Daneben ist ein grosses Zelt, in das sie ein Herold höflich einladet und wo man sie mit köstlichen Kleidern schmückt. Weiter zurück wird auf einer heiteren Wiese ein Festmahl be-

XI,593

593. *Lucas Cranach d. J.:* Der Brunnen der Jugend.
(Photogr. Gesellschaft.)

reitet, dem ein fröhlicher Tanz mit allerlei Freuden im stillen Gebüsch sich anreiht. Das Bild, das Cranach in seinem 74. Jahre malte, ist mit frischem Humor, wenn auch mit unbewusster Komik ausgestattet.[1])

Unter seinen niederländischen Zeitgenossen sagte ihm besonders der phantastische Höllenmaler Hieronymus Bosch zu, dessen Hauptwerk[2]) — ein wunderbares Gewimmel der fabelhaftesten Gestalten, welche die armen Seelen mit allen erdenklichen Martern peinigen — er in höchster Sauberkeit, in pedantischer Glätte der bunten glitzernden Farben copirte. Dem Paradies und dem Jüngsten Gericht ist nur der linke Flügel und der obere Theil des Mittelbildes gewidmet. Schon

XI,563

[1]) Kugler, Geschichte der Malerei 2. Aufl., 1847 II. p. 260.
[2]) In der kaiserl. Galerie zu Wien.

auf dem untern Theil des Mittelbildes empfangen die Sünder durch Teufel, phantastische Ungethüme und Höllenmaschinen die Strafe für ihre Laster und Verbrechen; sie werden gepfählt, gesotten, gerädert, gebrannt. Am tollsten aber geht es auf dem rechten Flügelbilde zu. Da thront vorn in der Mitte als Höllenrichter in einer Art Thurm ein teuflisches Ungethüm, zu dem von beiden Seiten abenteuerliche Höllenthiere die Sünder heranschleppen; im obern Stock des Thurmes, einem zeltartigen Bau, werden sie eingekerkert; ringsum sind allerlei phantastische Marteranstalten errichtet, in denen sie von Ungethümen gefoltert werden.

Dazu kommen noch zahlreiche Bildnisse, bei denen man jedoch ebenso wenig die geistvolle Auffassung Dürers wie den malerischen Reiz Holbeins verlangen darf. Das früheste und beste, von 1527, zeigt den Kardinal Albrecht, Erzbischof von Halle und Mainz, einen der eifrigsten Kunstfreunde unter den deutschen Grossen jener Zeit, als heiligen Hieronymus in fröhlicher Waldeinsamkeit studirend und von allerlei Thieren umgeben. Ein zweites führt den Kurfürsten Johann Friedrich den Grossmüthigen, ein drittes Luther's Gattin, Katharina von Bora, vor, deren Ehe mit Luther durch Cranach's Vermittelung zu Stande kam. Gut ist auch das Porträt eines Patriziers mit schwarzem Barett und kleinem Schnurbart, das früher irrthümlich für Luthers Bildniss als Junker Jörg ausgegeben wurde, wozu weder das Datum 1528 noch der Charakter der Gesichtszüge stimmt. Viel flauer wirken die Massenporträts Kurfürst Friedrichs des Weisen und des Herzogs Georg von Sachsen, die schockweise in Cranachs Werkstatt entstanden und vom Kurfürsten Johann Friedrich gewissermassen als Orden an Befreundete und Bedienstete des Hofes vertheilt wurden.

14,589 — XI,590 — XI,637 — XI,618 — XI,636 u. 635

Gleich diesen Hauptmeistern sind auch die übrigen Maler der deutschen Renaissance im Berliner Museum hauptsächlich als Porträtisten kennen zu lernen. Als der geschicktesten einer

577. *Christoph Amberger:* Bildniss des Feldhauptmanns Georg von Frundsberg.

(Phot. Hanfstängl.)

muss ohne Zweifel der Augsburger *Christoph Amberger* gelten, der fast in gleiche Linie neben Holbein zu stellen ist. Das erste seiner Bilder führt den XI,577 berühmten kaiserlichen Feldhauptmann Georg von Frundsberg (1473—1528) vor und ist schon wegen der dargestellten Persönlichkeit von geschichtlichem Interesse. Frundsberg ist eine der bekanntesten Gestalten aus der Zeit der deutschen Landsknechte und hat unter Kaiser Maximilian in zwanzig Feldschlachten, in vielen Gefechten und Belagerungen mitgekämpft. Er war es, der auf dem Reichstag zu Worms Luther auf die Schulter klopfte mit den Worten: »Mönchlein, Mönchlein, du gehst jetzt einen Gang, dergleichen ich und mancher Obrister auch in der allerernstlichsten Schlachtordnung nicht gethan haben. Bist du aber auf rechter Meinung und deiner Sache gewiss, so fahre in Gottes Namen fort und sei getrost; Gott wird dich nicht verlassen.« Bis zu den Knieen sichtbar steht der gewaltige Krieger vor einer Nische dem Beschauer gegenüber. Er ist vollständig gepanzert und hält in der Rechten eine Hellebarde, während er die Linke in die Seite stützt. In den Gesichtszügen liegt bei grosser Gutmüthigkeit der Ausdruck höchster physischer Gewalt, so dass man wahrlich den Worten des Chronisten glaubt: »Frundsberg war ein grosser schwerer Mann, und an Gliedern also stark, wenn er den Mittelfinger der rechten

Hand ausstreckte, dass er damit den stärksten Mann, so sich steif stellte, vom Platz stossen konnte. Wenn ein Pferd daher gelaufen kam, konnte er es beim Zaum ergreifen und eilend stellen. Die grossen Büchsen und Mauerbrecher konnte er allein mit seinen starken Lenden von einem Orte an den andern fahren, und wenn er vom Rosse stieg und ging, konnte man ihm nicht wohl folgen.« Da in der Inschrift der Todestag Frundsbergs verzeichnet ist, kann das Bild erst nach dem Tode gemalt sein, und daraus erklärt es sich auch, dass diesem Werke die Frische und Lebendigkeit fehlt, welche die übrigen Arbeiten Ambergers auszeichnet. Den ersten grossen Erfolg hatte der Künstler dadurch, dass er das Bildniss Kaiser Karls V., als derselbe 32 Jahre zählte (1532), malen durfte. Sandrart, der Biograph der deutschen Künstler, nennt das Porträt »sehr lebhaft und wohlgefällig« und setzt hinzu, der Kaiser habe Amberger das Dreifache des geforderten Preises von zwölf Thalern nebst einer goldenen Kette reichen lassen mit der Bemerkung, Tizian, der sich hundert Thaler für jedes Bildniss zahlen lasse, mache es nicht besser. Der Kaiser ist geistig nicht gerade tief, wohl aber treu und vortrefflich aufgefasst. Er hat ein blasses Gesicht mit feinen Zügen; die Stirn ist bedeutend und tritt entschieden hervor; die breit vorspringende habsburgische Unterlippe und das

556. *Christoph Amberger:* Kaiser Karl V.

(Photogr. Gesellschaft.)

XI, 556

583. *Christoph Amberger:* Der Kosmograph Sebastian Münster.

(Photogr. Gesellschaft.)

von dünnem Barte bedeckte Kinn hängen fast ermattet herab, und doch liegt im Kopfe etwas ungemein bestimmtes. Die Vortragsweise ist gegen Holbeins fein vollendete, scharf bestimmte Behandlung breiter und moderner. Psychologisch noch hervorragender ist das Bild, welches den gelehrten Sebastian Münster in seinen alten Tagen vorführt, der, ursprünglich Franziskaner, damals als Professor des Hebräischen, der Theologie und der Mathematik in Basel wirkte. Er gab zuerst unter den Deutschen eine hebräische Bibel (Basel 1534—1535) heraus und schrieb das Werk »Cosmographie« (das. 1544), eine der frühesten Geographien, die neben der Länder- und Völkerbeschreibung auch historische und genealogische Abhandlungen enthielt und in kaum 100 Jahren (von den Uebersetzungen ins Lateinische, Französische und Italienische abgesehen) 24 Auflagen erlebte. Der durchgeistigte Greisenkopf mit dem schwarzen Barett und der schwarzen, mit hellem Pelz gefütterten Schaube hebt sich hell und frisch von dem grünen Hintergrunde ab. Die Auffassung ist so lebensvoll, die Charakteristik so scharf und fein, die Malerei so trefflich, dass dieses Bild wohl als Ambergers herrlichstes Werk gelten kann.

14,583

Georg Pencz, ein Schüler Dürers, hat ebenfalls im Porträt sein Bestes geleistet und wusste den warmblütigen Realismus, der den deutschen Bildnissmalern in den Fingern sass, mit der freien stilvollen Auffassung der italienischen Meister in

glücklicher Weise zu verbinden. Das Peinliche und Beschränkte der Ausführung, das sonst in der Dürerschule vorherrscht, weicht bei ihm einem freien flüssigen Vortrag. Von XI,585 1534 stammt das Bildniss eines jungen Mannes, welcher hinter einem Tische sitzt, der mit einer gemusterten Decke belegt ist. Die Wiedergabe des Stoffes erinnert in ihrer photographischen Treue an die liebevolle und charakteristische Ausführung derartiger Gegenstände auf den Bildern Holbeins, während die energische Behandlung des Kopfes und der kräftige Fleischton italienische Einflüsse verräth. Bei den Porträts 14,582 u. 587 des Malers Erhard Schwetzer aus Nürnberg und seiner Gemahlin Elisabeth aus dem Jahre 1544 werden wir nicht minder durch das trefflich einfache Arrangement und die schlicht lebensvolle Behandlung gefesselt. Namentlich das Frauenporträt macht in Auffassung, Tracht und Haltung einen merkwürdig modernen Eindruck.

Ein etwas älterer Schüler Dürers, *Hans Schäufelein,* der um 1500 beim Meister arbeitete und später nach Nördlingen übersiedelte, ist von seiner guten Seite nur kennen zu lernen, wenn man seine zahlreichen Holzschnitte, besonders die berühmten Illustrationen zum Theuerdank oder seine Nördlinger Rathhausbilder betrachtet, während man bei den XI,560 u. 561 Berliner Werken, die das Abendmahl und Christi Abschied von seiner Mutter darstellen, nicht recht weiss, wo der Künstler anfängt und der Handwerker aufhört. Charakteristisch für Schäufelein sind besonders die graublaue Färbung, die getupfte Behandlung des Laubes und die kurzen Proportionen der Figuren.

Auch *Barthel Beham,* dessen Hauptbilder sich in München und Donaueschingen befinden, ist durch zwei kleine Tafeln XI,619A u. B mit Heiligengestalten und einen Christus am Oelberg nicht XI,631 sonderlich vertreten.

Bedeutender wirkt *Hans von Kulmbach,* der aus der Schule des Venezianers Jacopo de' Barbari in die Werkstatt

596 A. *Hans von Kulmbach:* Anbetung der Könige.
(Photogr. Gesellschaft.)

Dürers übertrat, in seiner Anbetung der Könige, die XI,596A deutlich den doppelten Einfluss dieser Lehrer erkennen lässt. Palasttrümmer, durch welche der blaue Himmel hereinschaut, und durch deren Bogen der Blick in eine heitere Hügellandschaft schweift, bilden die Stätte des Vorgangs. Maria hält auf dem Schooss das nackte wohlgebildete Kind, welches mit den Händchen in dem Golde wühlt, das ihm der älteste König knieend darreicht. Knieend reicht auch der jugendliche Mohrenkönig die goldene Büchse mit Myrrhen hin, während der dritte König stehend von einem Manne aus dem Gefolge den mit Weihrauch gefüllten Pokal entgegennimmt, um ihn dem Kinde zu bieten. Die Composition ist, ohne aufdringliche Regelmässigkeit klar und einheitlich; Maria mit dem Kinde bildet die Gruppe, wohin alles Andere mit Spannung sich richtet. Während die Zeichnung, besonders die Behandlung der Haare und Hände, an gleichmässiger Sicherheit, Strenge und Feinheit hinter Dürer zurücksteht, sind es malerische Vorzüge, welche dem Bild einen hohen Rang anweisen. Der emailartige Schmelz und die durchsichtige Helligkeit der Farben, die nur ganz dünn aufgetragen sind, so dass die Vorzeichnung und selbst die

Maser des Holzes durchscheint, die Feinheit der Uebergänge und des Helldunkels, endlich die sanfte Harmonie des Gesammttons verleihen dem Werke einen unbeschreiblichen Zauber und zeigen, dass auf seine Entstehung ausser dem in der Composition deutlich sichtbaren Einflusse Dürers auch venezianische Muster mit einwirkten.[1])

603 A. *H. Baldung:* Altarbild mit der Anbetung der Könige.
(Photogr. Gesellschaft.)

Eine ähnliche Mittelstellung nimmt der Strassburger *Hans Baldung* ein, der zu Dürers Freunden zählte, daneben aber auch durch die coloristische Richtung des räthselhaften Mathias Grünewald beeinflusst war, den man nicht mit Unrecht den »deutschen Correggio« genannt hat. In seiner Anbetung der Könige von 1507 erscheinen wie auf Kulmbachs Bilde die Composition und die Charaktere ganz dürerisch, eigenartig ist aber der reiche Akkord der voll und kräftig aufgetragenen Farben. Das helle Grün, wonach Hans Baldung seinen Beinamen »Grün« bekam, schimmert im Mantel des Mohren, an der Mütze des stehenden Königs und im Rasen der leuchtenden Landschaft und gibt fast den Grundton zu den übrigen bunten Farben an, die eine Gesammtwirkung her-

14,603 A

[1]) C. v. Lützow in der Zeitschr. für bildende Kunst 1874 Bd. VI. p. 329. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei p. 375.

603 A. *H. Baldung:* Der hl. Mauritius.

(Phot. Gesellschaft.)

vorbringen, wie wenn die Sonne durch ein gemaltes Glasfenster scheint.

Teppichartig bunt und daher trotz vieler Farben nicht unharmonisch erscheint auch das Colorit der flüchtiger componirten Kreuzigung von 1512. Das Grün erscheint hier am Kleide der das Kreuz umfassenden Maria Magdalena. In dem unten blauen, oben tiefschwarz umwölkten Himmel ist ein interessanter Lichteffekt im Sinne Grünewalds angestrebt. Nur das letzte Bild, die Steinigung des Stephanus von 1522, ist weniger anziehend. Die phantastische Renaissance-Architektur ist praktisch unmöglich und gegenüber gleichzeitigen Leistungen zum Verwundern kindlich. Pathetisch und voll Kraft des Ausdrucks, ist das Bild doch nicht frei von Verzerrungen und Härten auch in der Farbe, bei welcher mit dem Golde ein fast störender Prunk getrieben ist.[1])

XI,603

XI,623

Der Augsburger Hauptmeister jener Zeit, *Hans Burgkmair*, kann selbstverständlich in seiner Bedeutung nur gewürdigt werden, wenn man seine kraftvollen, markigen und charakteristischen Holzschnitte zum Weisskunig oder zum Triumphzug Kaiser Maximilians zur Hand nimmt, welche zur lebendigen Anschauung, zur wahren Kenntniss der deutschen Renaissance von unschätzbarem Werthe sind.[2]) Als Maler ist er in den Augsburger, Nürnberger und Münchener Sammlungen ebenfalls viel besser als hier vertreten. Die beiden

[1]) Alfred Woltmann, Deutsche Kunst im Elsass, Leipzig 1876 p. 276 ff.

[2]) R. Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance, München 1884, und in der Zeitschrift für bildende Kunst Bd. 19.

XI,569 u. 572 Altarflügel mit dem heil. Ulrich und der heil. Barbara sind nur Beispiele für die vornehme Formgebung und die flüssige Malweise des Meisters. An die Stelle des knitterigen Faltenwerks früherer Bilder ist eine einfach edle Gewandung getreten, auch in der Bewegung der Figuren ist nichts mehr von der eckigen Befangenheit der ältern deutschen Kunst zu merken. Der Fisch in der Hand des heil. Ulrich hat auf die Legende dieses Schutzheiligen von Augsburg Bezug. Ulrich wurde angeblich vom Boten des Herzogs von Bayern überrascht, als er an einem Fasttage sich mit Gänsebraten gütlich that. Der Bote, um ihn beim Herzog anzuklagen, nahm ein Stück davon mit; aber als er nach München gekommen war, hatte sich das Gänsebein in einen Fisch verwandelt. Bei der heil. Barbara fällt die starke Ausbiegung des Leibes auf, die sich aus den Schönheitsbegriffen jener Zeit erklärt. Man liebte im 16. Jahrhundert bei Frauen einen stark hervorstehenden Leib, und die Damen pflegten, wenn derselbe in Natur nicht vorhanden war, durch eine künstliche Auflage, das Gegenstück unseres cul de Paris, nachzuhelfen. Ausserdem besitzt die Galerie in der heiligen

584. *Hans Burgkmair:* Heilige Familie. (Photogr. Gesellschaft.)

14,584 Familie von 1511 eins der kleinsten und anziehendsten Bilder des Meisters. Rechts sitzt die Madonna vor einer durch Renaissancepilaster angedeuteten Ruine; links schaut Joseph zum Bilde herein und will dem Kind eine Traube reichen, das aber in kindlichem Eigensinn nach der Mutterbrust verlangt. Das ernste Gesicht der Madonna ist von grossem

577 A. *Jörg Breu:* Verehrung der Maria und des Kindes.

(Photogr.. Gesellschaft.)

Zauber und bezeugt, dass Burgkmair während seines venezianischen Aufenthaltes die Madonnen Giambellini's und Carpaccio's mit Eifer betrachtete. Links, wo in einem bergigen Flussthal der Engel den Hirten erscheint, ist der Reiz einer stillen Mondscheinlandschaft wunderschön geschildert.

Dem Nachfolger Burgkmairs, *Georg Breu,* gehört eine 1512 datirte, von Engeln verehrte und gekrönte Madonna zwischen Heiligen an — in hellen heiteren Farben gemalt und in der landschaftlichen Wirkung gleichfalls bedeutend. Die dünnen Birken mit ihrem zarten Laub und die naiven Engelkinder, die im Vordergrund spielen, geben dem Ganzen einen fein idyllischen Zug.

XI, 579A

Noch mehr Beachtung verdient als Landschafter *Albrecht Altdorfer* aus Regensburg, eine der liebenswürdigsten Erscheinungen der deutschen Kunstgeschichte, Romantiker vom Kopf bis zur Zehe, ein poetisches Gemüth durch und durch. Er ist in der Geschichte der Malerei deshalb wichtig, weil er zuerst unter allen deutschen Malern auf die Behandlung der Landschaft eine besondere Sorgfalt verwendete und die Figuren des Vordergrundes fast zur Staffage der Landschaft herab-

drückte, weshalb man ihn mit gewissem Recht den Vater der deutschen Landschaftsmalerei nennen kann. Wie reizend weiss er die Waldeinsamkeit zu schildern. Der frische Morgensonnenstrahl bricht durch das lichte Grün der jungen Buchen und hüpft von Ast zu Ast, verwandelt in Diamanten den funkelnden Thautropfen und in Gold und Edelstein den Käfer, der behaglich im weichen Moose kriecht. Das Waldweben hat noch Keiner so früh erfasst. »Da gehet leise nach seiner Weise der liebe Herrgott durch den Wald«. Schon das kleine 14,638 Doppelbild von 1507, das links die Stigmatisation des heil. Franziskus, rechts den hl. Hieronymus in der Wüste darstellt, spricht besonders wegen der waldigen Berglandschaft an. Auf dem zweiten Bilde von 14,638A 1507 sieht man links am Fusse eines Felsens unter hohen Bäumen eine Satyrfamilie lagern, rechts weiter zurück einen Satyrn, der eine Nymphe verfolgt, im Hintergrund phantastische Berge. 14,638B Vom Jahre 1510 stammt die Flucht nach Aegypten mit dem schönen Brunnen, den reizenden Engelchen, die am Rande desselben spielen, und der üppigen Landschaft. Das 14,638C vierte Bild (von 1531) behandelt das Sprüchwort: »der Bettel sitzt auf der Schleppe der Hoffart«. Ein fürstliches Paar, welches auf den langen Kleiderschleppen eine lagernde Bettler-

638 B. *A. Altdorfer:* Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.
(Photogr. Gesellschaft.)

familie nach sich zieht, hält seinen Einzug in ein stattliches Renaissanceschloss, wo es vom Hofmeister feierlich empfangen wird. Das letzte, erst kürzlich geschenkte Bild zeigt vorn die Kreuzigung, während im Hintergrund rothglühend die Sonne untergeht und die Landschaft stimmungsvoll beleuchtet.

Das sind Werke, die uns die alte deutsche Kunst würdigen und lieben lehren, die uns auf den ersten Blick so herb und abstossend erschienen war. Nicht durch den Reiz äusserer Formen haben sich die alten deutschen Meister in unsere Sinne eingeschmeichelt, sondern durch ihre naive Naturauffassung, ihre tiefe Religiosität und ihre innige Gefühlswärme haben sie unser Herz gewonnen. Ohne je eine formale Schönheit im Sinne der Italiener anzustreben, haben sie uns doch Alles geboten, was unser Herz bewegt, was unser Gemüth erquickt. Aber gleich einer Blume, die nach langsamem Wachsthum vom Sturme geknickt wird gerade in dem Augenblick, wo sich die Knospe zur Blüthe öffnet, war auch der deutschen Kunst ein Weiterblühen nicht beschieden. Nachdem schon unter Karl V. die Bevorzugung der ausländischen, die Zurücksetzung der einheimischen Kräfte begonnen hatte, welche die deutschen Künstler nöthigte, sich wieder ganz in den Dienst des kleinen Bürgerthums zu stellen, sich fast ausschliesslich auf den Holzschnitt und den Kupferstich zu beschränken, brach dann im Beginne des 17. Jahrhunderts der unselige dreissigjährige Krieg aus, der unsere nationale Kultur auf lange Zeit hinaus brach legte.

»Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht« — — —

VI. Die Niederländer.

Saal XI. und XII., Cab. 13, 14 und 15.

WAS die deutschen Maler anstrebten, aber durch die Verhältnisse gehemmt, nicht vollenden konnten, das haben im 17. Jahrhundert die Niederländer erfüllt, die sich schon gegen den Schluss der gothischen Epoche die Palme im Gebiete der Malerei unter den nordischen Völkern errungen hatten.[1]) Für das Studium der alten Niederländer ist die Berliner Galerie besonders wichtig. Ausser den belgischen Museen dürfte es kaum eine andere Sammlung geben, in welcher sämmtliche Hauptmeister mit einer gleichen Anzahl wichtiger Werke vertreten sind. Fast alle diese Bilder wurden in den ersten Jahren nach der Eröffnung des Museums angekauft — ein Umstand, der sich theils aus den religiösen Interessen

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, deutsch von Anton Springer, Leipzig 1875. — Wilhelm Bode, La renaissance au Musée de Berlin, in der Gazette des Beaux-arts 1887 p. 204 u. 423.

König Friedrich Wilhelms IV., theils aus der Vorliebe Waagens für die altniederländische Kunst erklärt.

Das Hauptwerk, das schon mit der Sammlung Solly in die Galerie überging, ist ein Theil des berühmten Genter Altars, der mit Recht an die Spitze der modernen Malerei gestellt wird, da die Naturanschauung der neueren Zeit in Verbindung mit der neuen Technik [1]) hier ihren ersten vollgültigen Ausdruck gefunden hat. Er wurde von *Hubert van Eyck* begonnen, von *Jan van Eyck* 1432 vollendet und von dem Genter Patrizier Jodocus Vydt und seiner Frau Lisbet Burlut in die dortige St. Bavokirche gestiftet. An der Hand der aufgehängten Holzschnitte kann man sich leicht den Zusammenhang des Ganzen vergegenwärtigen.

Auf der Werktagsseite, die bei geschlossenen Flügeln sichtbar war, ist oben die Verkündigung Marias dargestellt, während die unteren Tafeln vier Einzelgestalten in gothischen Nischen enthalten: in der Mitte die beiden Johannes, die Patrone der Genter Kirche, als Standbilder in Steinfarbe gemalt, seitwärts davon knieend Jodocus Vydt und seine Frau. Erst wenn an Feiertagen diese auch in der Farbe einfacher gehaltenen Flügel geöffnet wurden, erstrahlte in desto reicherer Pracht die Festtagsseite des Altars, die eine symbolische Darstellung des Erlösungswerks im Anschluss an die Apokalypse gibt. Durch Adam und Eva ist die Sünde in die Welt gekommen. Gottvater, der von Maria und Johannes umgeben im Kreise singender und musicirender Engel im Himmel thront, sendet seinen Sohn auf die Erde. Christus erleidet den Opfertod, aber aus dem Blute des Lammes entspringt ein Brunnen lebendigen Wassers, bei dem Erlösung suchend die Vertreter der jüdischen und heidnischen Welt, die Streiter Christi und die gerechten Richter, die heiligen Einsiedler und Pilger zusammenströmen.

---

[1]) Vrgl. oben p. 151.

Die gegenwärtige Vertheilung des Werkes ist die, dass das untere Mittelbild mit der Anbetung des Lammes sowie die darüber befindlichen Einzelfiguren von Gottvater, Johannes und Maria sich noch an Ort und Stelle in Gent befinden, während die beiden oberen äussersten Flügelbilder mit den Figuren Adams und Evas in die Brüsseler Galerie gekommen sind. [14,512 bis 517] In Berlin sind im Original die sechs Flügel mit den singenden und musicirenden Engeln, den Streitern Christi, den gerechten Richtern, den hl. Pilgern und Einsiedlern nebst [15,518 bis 523] den dazu gehörigen Rückseiten mit der Verkündigung, den beiden Stifterbildnissen und den Standbildern der beiden Jo- [15,525] hannes vorhanden. Die Gestalt Gottvaters und die Anbetung [14,524] des Lammes sehen wir in alten Copien, welche der Brüsseler Maler Michiel van Coxie 1559 für König Philipp II. von [15,525D u. E] Spanien malte, ausserdem die Gestalten Marias und Johannes des Täufers in modernen Copien, die der Maler Karl Friedr. Schulz aus Gelchow 1826 anfertigte.

Auf der Grenze zweier Zeitalter stehend verbindet das seltene Werk die Vorzüge beider, die grossartige architektonische Schönheit des Mittelalters mit der Lebensfülle, nach welcher die neuere Kunst strebt. Während die Wahl des Stoffes und die ganze Anordnung noch mittelalterlich ist, kommen doch im Einzelnen schon alle Eigenthümlichkeiten der neuern Kunst zur Geltung: Figuren und Hintergründe sind mit emsigstem Fleiss treu nach der Natur gemalt. [1])

Wie lebensvoll sind die Bildnisse der beiden Stifter! [15,519 u. 522] Es waren keine anziehenden Erscheinungen, der alte Jodocus Vydt mit dem kahlen Haupte, den schwammigen Wangen, der bleichen schweren Lippe, den kleinen von der matten

---

[1]) Vgl. ausser Crowe und Cavalcaselle besonders die geistvolle Würdigung in Schnaases Geschichte der bildenden Künste Bd. VIII p. 112 ff. und den gehaltvollen Aufsatz von Adolf Rosenberg über die Anfänge der niederländischen Genre- und Landschaftsmalerei in den Grenzboten 1884, I.

Wimper halbbedeckten Augen; seine Gattin Lisbet, eine Matrone von sehr gewöhnlichen ziemlich harten Zügen, und der Maler hat beide keineswegs verschönert. Jede Falte in der Greisenhand, jede Stoppel des unrasirten Bartes, selbst die Warzen im Gesichte des alten Herrn hat er treulich wiedergegeben. Aber gerade durch diese Naturtreue haben die beiden Bilder einen eigenen Reiz. Es sind Porträts im besten Sinne des Wortes, wie bisher noch keine gemalt waren und wie sie später in diesem Sinne nicht wieder gemalt wurden. Wohl vermochte die spätere Kunst das Bildniss einer Person mit einem stärkeren Nimbus von Vornehmheit zu umgeben und dem Porträt durch die malerische Behandlung ganz andere vielseitige Reize zu verleihen, aber der Ausdruck unmittelbaren Lebens innerhalb einer schlichten bürgerlichen Existenz wurde niemals mit gleich einfachen Mitteln schlagender wiedergegeben.

Nicht minder lebendig sind die singenden und musicirenden Engel. Da ist Nichts mehr, was auf den himmlischen Charakter dieser jugendlichen Wesen deutete. Sie haben weder Flügel, noch sind sie in die aetherischen, der Antike nachgeahmten Gewänder gehüllt, welche die Engel des Mittelalters trugen. Lediglich als junge Sänger und Musiker aufgefasst, tragen sie die prächtigen, breite Falten werfenden Brokat- und Sammetstoffe, die damals auf den Webstühlen von Gent und Brügge entstanden und die zwar oft zu eckigen, harten, knittrigen Falten Veranlassung geben, aber im Allgemeinen doch der Haltung und Bewegung des Körpers genau folgen. Während man bei den älteren Bildern unter der Fülle überflüssiger Gewandstaffage vom Gliederbau nichts erkennen konnte, hat man hier zum ersten Male das Gefühl, dass unter den Kleidern ein menschlicher Körper lebt und athmet. Auf der einen Tafel stimmt ein Doppelquartett von Engeln vor einem Chorpulte, auf welchem das aufgeschlagene Notenbuch liegt, den Lobgesang zu Ehren der Dreifaltigkeit

14,513 u. 514

514 und 513. *Van Eyck:* Die singenden und musicirenden Engel.
(Nach dem Stich von Gaujean in der Gazette des Beaux-Arts 1887.)

an; auf der andern ist das himmlische Orchester in Thätigkeit: ein Engel sitzt vor einer Orgel und schlägt die Tasten, ein Genosse begleitet ihn auf der Viola und ein anderer auf der Harfe. Scharf ist jedes Gesicht geschnitten, nicht das Schöne, sondern das Charakteristische ist angestrebt. Be-

520 und 521. *Van Eyck:* Die Verkündigung.

(Photogr. Gesellschaft.)

sonders bei den singenden Engeln, sagt schon van Mander, kann man Discant und Bass, Tenor und Alt genau unterscheiden, so getreu ist der Ausdruck nach dem Leben studirt.

Die beiden Flügel mit der Verkündigung enthalten den ersten realistisch durchgeführten Innenraum.

15,520 u. 521

Die Gestalten heben sich nicht mehr wie auf mittelalterlichen Bildwerken von goldenem Hintergrund ab, sondern wir blicken in ein niedriges, durch rundbogige Fenster geöffnetes Zimmer mit schwerer Balkendecke, in welchem Maria vor einem Betpulte knieend die Botschaft empfängt. In einer gothischen Nische an der Fensterwand steht ein flaches Waschbecken, in einer zweiten ist einiges Hausgeräth aufbewahrt, eine Kanne, ein Leuchter, ein Becher und zwei Bücher, durch ein offenes Fenster fällt das Sonnenlicht in das Gemach und erzeugt bereits jenes dämmerige Halbdunkel, dessen wunderbares Spiel im Innenraum zwei Jahrhunderte später Pieter de Hooch mit so grossartiger Meisterschaft zu behandeln wusste.

Bei der Anbetung des Lammes und den dazugehörigen Flügeln sehen wir die ersten realistisch durchgeführten Landschaften. Hier trinken die Künstler gleichsam mit vollen Zügen aus der neueröffneten Quelle. Der Zauber der Landschaft ist ihnen aufgegangen, der Himmel ist nicht mehr golden sondern blau, von Wölkchen durchzogen, von Vögeln belebt, Wiese und Wald prangen in saftigem Grün, sanft aufsteigende Hügel begrenzen die Ebene, Felsen in phantastischer Form treten hervor. Sie können sich in ihrer jugendlichen Freude kaum genügen, möchten alle Blätter und Früchte der Bäume, alle Blumen des Feldes, selbst die Thautropfen im Grase malen. Auf der einen Seite ist es das Maasthal mit seinen hohen spitzen Kirchthürmen, mit seinen nackten, schroff emporsteigenden, oben von Buschwerk gekrönten Felsenwänden, durch welches die Streiter Christi und die gerechten Richter einherreiten. Auf der andern Seite sieht man südliche Wälder mit Cypressen, Orangen und Pinien, durch welche, den Wanderstecken und Rosenkranz in den hageren Händen, die Eremiten und die vom Riesen Christophorus geführten Pilger heranschreiten.

Kein Zweifel, dass bei aller Feinheit der Ausführung

14,524 14,512, 513, 516, 518

ein solcher alter Landschaftshintergrund auf das moderne Auge ziemlich befremdend wirkt. Es fehlt die malerische Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit, das was wir heute landschaftliche Stimmung nennen, und es bleibt ein Rest von Construirtem und Schematischem übrig, der unserm Gefühl persönlicher Naturauffassung in der Malerei widerspricht. Während die Landschaften des 17. Jahrhunderts ins Breite streben, lieben es die älteren Meister, phantastische Gegenden voll steiler, schroffer Berge darzustellen. Während die neueren Maler die Naturscenen als Ganzes zu fassen und wiederzugeben suchen, ist der Blick jener auf die einzelnen Erscheinungen gerichtet. Während die modernen Landschaften gewissermassen mit dem Auge des Kurzsichtigen gesehen sind, erscheinen die älteren mit ihrer unendlich fleissigen Ausführung selbst der fernsten Einzelheiten gleichsam mit Hülfe des Mikroskops gemalt. Während die neueren Meister die Formen der Landschaft mehr subjectiv im Reflex ihrer eigenen Stimmung sehen, in dem alle Einzelheiten verschwimmen oder doch eine zum Ganzen stimmende Färbung erhalten, sieht Jan van Eyck sie in hellster Beleuchtung, scharf umrissen, mehr objectiv.[1])

Ziehen wir die Summe, so besteht das Neue des Werkes — wie es Schnaase trefflich geschildert hat — in der unbedingten Wahrheit der Auffassung. Die Eycks haben zuerst wieder die Augen für die volle Wirklichkeit geöffnet und übergehen auch die herben und unschönen Züge derselben nicht, da sie überall voll Ehrfurcht an die Natur herantreten. Dabei sind sie aller Mittel Herr, um das, was sie in der Wirklichkeit erblickt haben, darzustellen. Ausgebildetes Formgefühl verbindet sich mit einem Colorit, das die feinsten Nüancen wiederzugeben und die grösste stoffliche Wahrheit zu erreichen weiss.

---

[1]) H. W. Riehl, Das landschaftliche Auge, in seinen Culturstudien aus drei Jahrhunderten.

Die in Berlin befindlichen Originale dürften sämmtlich von Jan van Eyck herrühren, während die in Copien vorhandenen Gestalten Gottvaters, der Maria und des Johannes auf Hubert zurückgehen.

Die Formengrösse und die geistige Versenkung in den Gegenstand, deren Hubert van Eyck fähig war, hat Jan nicht 15,525 besessen. Huberts Gottvater wirkt selbst in der Copie wie ein Bild von mehr als menschlicher Erhabenheit. Aus den schönen mächtigen Zügen, würdig ernst in ihrer Unbeweglichkeit spricht die höchste Gerechtigkeit mit der höchsten Güte gepaart. Diesen Eindruck macht der aus dem Jahre 13,528 1438 stammende Christuskopf Jan van Eycks nicht. Die Würde und Unbeweglichkeit des Ausdrucks, die Jan darin ebenfalls anstrebt, stimmt weder zu der Treue, mit der die kleinsten Fältchen der Lippen ausgeführt sind, noch zu der Färbung und Modellirung, die das gottesferne Antlitz in gewöhnliche Nähe herüberziehen.

Auch das kleine erst im vorigen Jahre erworbene 13. Profilbildchen des Heilandes ist mehr von ikonographischem als von künstlerischem Interesse.[1]) Es geht auf einen altchristlichen geschnittenen Smaragd zurück, der sich ursprünglich im kaiserlichen Besitz zu Constantinopel befand, nach der Eroberung vom Grosstürken aufbewahrt und später von Sultan Bajazed II. dem Papst Innocenz VIII. geschenkt wurde. Im Mittelalter galt derselbe als die vera icon d. h. als das authentische Porträt des Heilandes und wurde in zahlreichen Nachbildungen im Abendlande verbreitet, von denen eine offenbar auch Jan van Eyck bei der Anfertigung seines Bildnisses vorlag.

Um Jan, den Meister scharfer Beobachtung, in seiner ganzen Bedeutung kennen zu lernen, hat man in erster Linie

---

[1]) Wilhelm Bode in der Zeitschrift für christliche Kunst 1888 Heft 10.

seine Porträts zu betrachten, in welchen sich der nationale Unterschied zwischen germanischer und romanischer Kunst vielleicht am deutlichsten ausspricht. Stolz und selbstbewusst treten uns die Männergestalten auf italienischen Bildnissen entgegen. Die Augen scheinen klar und fest in eine lichte Welt zu blicken. Die Lippen athmen in gemessenen Zügen, die Haltung des Körpers ist, als hätte das Volk die Augen auf sie gerichtet und beobachtete ihr Benehmen. Frauenbildnisse zeigen ein leises Lächeln zuweilen, meistens fühlt man, der Meister hat die glücklichsten Momente zu wählen gesucht; es wird erzählt, wie sorgsam künstlich Lionardo diese Stimmung bei der schönen Mona Lisa herbeiführte. In vollem Gegensatz dazu haben die Porträts der nördlichen Künstler nicht einen Schimmer von Stimmung, nicht einen Anflug idealer Freude im Ausdruck, sondern mit staunenswerther Sorgfalt ist der Mensch dargestellt, wie er dasass und sich malen liess, nicht um einen Funken erregter als gewöhnlich, sondern gemüthsruhig und kaltblütig. Alles Individuelle bis in die kleinsten Falten und Runzeln der Haut wird mit einer Treue wiedergegeben, die fast mit der photographischen Genauigkeit wetteifert. Oft glaubt man aus den Zügen die krampfhafte Ermüdung herauszulesen, welche die armen Opfer dieses Realismus befiel, während sie dem Maler als Modelle festgenagelt gegenübersassen. Die ganze klare Wahrheit wollte man geben und gab sie, nichts davon, nichts dazu, den Menschen wie er heute ist und gestern war, in schärfster Charakteristik der Zeichnung und der Farbe und mit Ausschluss jeglicher Abrundung und Stilisirung.[1] Jan van Eyck's »Mann mit den Nelken« ist ein 13,525A Wunder von Naturwahrheit, das Höchste, was treue Nachahmung leisten kann. Ein Mann in den 60er Jahren aus den

[1]) Vrgl. den geistvollen Vergleich in Hermann Grimms Michelangelo II p. 519.

vornehmen Ständen blickt scharf aus dem Bilde heraus. Die Rechte, an deren viertem Finger ein kostbarer Ring glänzt, hält drei Nelken. Eine mächtige Pelzkappe umschliesst den Kopf, über dem grauen Rock hängt an einer silbernen Kette ein Kreuz. Das bartlose, wettergebräunte, runzliche Gesicht prägt sich unwiderstehlich ein, eine Kraft und eine Willensfähigkeit ohne Gleichen liegt in diesen Zügen. Jede Runzel der Stirn, jede Falte um die kleinen Augen ist mit äusserster Schärfe wiedergegeben; selbst auffallende Eigenthümlichkeiten, wie die abstehenden Ohren sind ohne Schönthuerei festgehalten. Die Hände sind zwar im Verhältniss zum Gesicht zu klein, aber in den Umrissen correkt und scharf gezeichnet, die Muskeln kräftig hervorgehoben.[1]) Auch bei dem zweiten Bilde, das erst 1887 in London erworben wurde und den italienischen Tuchhändler Johann Arnolfini in Brügge darstellt, wird man zuerst durch die Hässlichkeit der Gesichtszüge frappirt. Die wasserblauen, unter dünnen Lidern hervorschauenden kleinen Augen scheinen dem bartlosen, knochigen, von einer abenteuerlichen Nase beherrschten Gesicht den Ausdruck verschmitzter Blödigkeit zu geben, und erst wenn man näher zusieht, kann man die vornehmeren Züge des zurückhaltenden, klug und kühl berechnenden Kauf-

13,523A

525 A. *Jan van Eyck:* Der Mann mit den Nelken.

(Nach dem Stich von Gaillard in der Gazette des beaux Arts.)

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei p. 93. — A. Woltmanns Aufsatz über die Galerie Suermondt in der Zeitschrift für bildende Kunst IX p. 196.

Jan v. Eyck: Bildniss des Giovanni Arnolfini.

(Jahrb. der Preuss. Kunstsamml., VIII. Bd.)

mannes nicht verkennen. Alles jedoch besiegt auch hier der malerische Reiz der Behandlung. Ueber die Bestimmtheit der Zeichnung, die nüchterne Schärfe der Charakteristik hat Jan van Eyck einen schimmernden Zauber von Licht und Farbe ausgegossen. »Das leuchtende Fleisch, klar und durchsichtig bis in die tiefsten Schatten, hebt sich hell von dem glühenden Lackroth des Turbans ab, das wieder mit dem tiefen Olivengrün des Gewandes zu einem wunderbaren Akkord zusammenklingt.« [1])

Ausser diesen Bildnissen hat Jan hauptsächlich kleine Madonnenbilder gemalt, die an miniaturartiger Feinheit der Ausführung als wahre kleine Wunderwerke dastehen. Auch hier ist das Grundmerkmal, dass die heiligen Gestalten in die vollste irdische Wirklichkeit versetzt sind. Gegen das Bestreben der älteren Meister, ihre Gestalten schlank, die Gesichtszüge zart und geistig zu bilden, scheint Jan in bewusstem Gegensatz zu stehen. Die Madonnen haben nichts mehr von dem früheren idealen Ausdruck, sondern derbe niederländische Formen, während der Körper des Kindes klein und verkümmert, sein Kopf häufig alt und unschön erscheint, ohne den leisesten Anflug idealer Hoheit. Während er aber seinen Heiligen das Kleid abstrakter Reinheit und Geistigkeit auszog und sie als natürliche bürgerliche Gestalten auftreten liess, wusste er ihnen das dadurch Entzogene in anderer

[1]) H. von Tschudi im Jahrbuch der kgl. Preussischen Kunstsammlungen 1887 p. 172.

Weise zu ersetzen, indem er sie als den Mittelpunkt, als die Seele schöner natürlicher Umgebungen zeigte. Die Perle unter diesen kleinen Bildern, die jetzt sämmtlich auf der rechten Seitenwand des 13. Cabinets vereinigt sind, wurde erst in diesem Jahre erworben. Es ist wohl das kleinste Bild der Galerie, das sich in seinem Kunstwerth aber mit dem umfangreichsten Meisterwerke jedes grossen Malers messen kann. In einer ringsum offenen Halle, die auf hohem Hügel liegt und den Blick über eine Stadt und das Flussthal hinauf bis zu fernen bewaldeten Höhen eröffnet, steht die Gottesmutter mit dem nackten Kindchen im Arme, das seine Hand segnend über einen vorn knieenden Geistlichen hält, der von Barbara, seiner Patronin, dem Heiland empfohlen wird. Vor den übrigen kleinen Bildchen hat dieses noch den Vorzug makelloser Erhaltung voraus. Die hellen Farben wirken so frisch und leuchten so prächtig, wie wenn das Bild eben die Staffelei verlassen hätte. Der Künstler führt alle Details mit einer Genauigkeit und Treue vor, als ob er die Gegenstände in ganzer Grösse gemalt hätte: den eigenthümlichen Baldachin aus Tüll über der Madonna, die Stadt in der Ferne, auf deren Markt man jede einzelne Figur zu erkennen glaubt, selbst die einzelnen Bäume auf den fernen Bergen und die Vögel hoch in der Luft, die sich nach Flug und Form mit Sicherheit als wilde Gänse bestimmen lassen. Und doch ist das Bild bei dieser Durchführung, bei der wir uns heutzutage nicht einmal mehr erklären können, mit was für Pinseln sie möglich war, nichts weniger als kleinlich: es wirkt so gross wie ein Altarwerk durch die Helligkeit und den Lichtglanz, von dem die Figuren umflossen sind und dessen feine Beobachtung den Neid des modernsten Pleinairisten erregen muss.[1])

13 ohne Nummer

---

[1]) Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, deutsch von Springer, p. 102. — W. Bode in den Münchener Neuesten Nachrichten, März 1889. Das Bild war bisher im Besitz des Marquis of Exeter in Burleighhouse.

Ausser diesem kleinen Juwel dürfte noch die aus der Sammlung Suermondt stammende »stehende Madonna in der gothischen Kirchenhalle« als eigenhändige Arbeit Jans zu gelten haben.[1]) Dass das Christkind in der Zeichnung und im Ausdruck misslungen ist, auch der Mantel der Madonna die sichere Hand des Meisters vermissen lässt, ist wohl nur auf Rechnung einer ungeschickten Restauration zu setzen, denn die gut erhaltenen Theile sind durchaus des Meisters würdig. Welch ein seelenvoller Ausdruck liegt in den Köpfen! Wie reizend ruhen die Händchen des Kindes an der Mutter Brust! Dabei ist das Innere der Kirche mit solcher Sicherheit und perspectivischen Meisterschaft gemalt, dass die grössten Architekturmaler des 17. Jahrhunderts nichts Reizvolleres geleistet haben. Da entfaltet sich überall auf Stellen, die nicht grösser sind als ein Stecknadelkopf, das feinste Leben in Ausdruck und Farbe. Man betrachte nur die kleinen Engel in Messgewändern, welche fern im Chor ihren Lobgesang anstimmen, oder die farbigen Statuen des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, die sich über dem Lettner erheben, oder die leuchtende Krone von Gold und Edelsteinen, welche die Madonna trägt. Durch die Kirchenfenster mit theils weissen, theils gemalten Scheiben fallen die glühenden Strahlen des Abendlichtes in das Gotteshaus und erzeugen einen Lichteffect, der an Kraft, Schönheit und poetischem Zauber mit allem wetteifert, was die eigentlichen Maler des Helldunkels später geschaffen haben. 13,525C

Auch das dritte Bild, die Madonna im Rosenhag, könnte auf Jan zurückgehen. Maria steht vor einer mit Rasen bedeckten Steinbank, auf der ein Buch in sammtner Decke liegt. Die Figuren haben etwas Grossartiges, die Züge Marias sind streng und herb, die Motive der Gewandung ohne alle Kleinlichkeit. Dabei ist die Ausführung des Beiwerks, des 13,525B

[1]) Alfred Woltmann, Die Galerie Suermondt, in der Zeitschrift für bildende Kunst IX p. 197.

ehernen Brunnens, der Gebüsche, der Hecke, der südlichen Gewächse, namentlich der Citronenbäume wunderbar. Man würde daraus schliessen können, dass Jan das Bild während oder unmittelbar nach der portugiesischen Reise, die er 1428/29 im Auftrag Philipps des Guten machte, gemalt hat, wenn es nicht in andern Theilen auffallende Schwächen zeigte. Namentlich bei dem nackten Kinde, das die Mutter zu umarmen strebt, fällt die gewaltsame, nicht ganz correcte Drehung des linken Aermchens auf.

Trotz dieser umfangreichen Thätigkeit hat Jan van Eyck auf die Weiterentwicklung der niederländischen Malerei keinen sehr tiefgehenden Einfluss ausgeübt. Nur bei sehr wenigen Malern ist es wahrscheinlich, dass sie sich in Jans Werkstatt gebildet haben, und diese wenigen bezeichnen keinen Fortschritt.

Petrus Cristus erweist sich in seinem Bildniss eines Mädchens aus der englischen Familie Talbot wenigstens als tüchtiger Porträtmaler, obwohl er die junge Dame ebenfalls nicht von ihrer anziehenden Seite auffasste. Das aus der Stirn gestrichene Haar unter der hutartig hohen Mütze, die braunen chinesisch geschlitzten Augen, die sichtbaren Backenknochen und mageren Wangen, das zierliche Kinn und die schmalen Lippen bilden ein seltsames Ganzes. Man möchte errathen, was eigentlich vorgeht in diesem Kinde. Es kann älter sein, als es beim ersten Blick scheint. Die engen Schultern, die dünnen Aermchen, die flache Brust bekunden ein spätes Wachsthum, der Ausdruck ein unzufriedenes Gemüth und verschlossenen Eigensinn. Noch weniger kann man sich mit den beiden zusammengehörenden religiösen Tafeln befreunden, welche, mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1452 versehen, früher die Flügel eines Altares in einer Kirche zu Burgos bildeten.[1]) Die eine enthält zwei übereinander gestellte

13,532

XII,529 A u. B

[1]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste Bd. VIII. p. 197.

Bilder, die Verkündigung und die Geburt Christi, die andere das jüngste Gericht in einer figurenreichen Composition, welche durch die Trennung von Himmel und Erde einigermassen jener ersten getheilten Tafel symmetrisch entspricht. Gerade bei dieser grossen Composition ist trotz guter Einzelzüge die Ungelenkheit des Künstlers auffallend. Die Apostel und Heiligen lässt er nicht unmittelbar auf Wolken sondern auf schweren hölzernen mit Eisen beschlagenen Bänken sitzen und nicht einmal im Kreise, sondern im rechten Winkel. Ebenso fällt die unangenehm gespreizte Haltung des Erzengels Michael auf, dessen Körper nahezu ein Andreaskreuz bildet. Kopf und Haltung des Weltrichters sind ohne Kraft und Würde, und auch die Apostel und Seligen zeigen durchweg denselben blöden Gesichtstypus.

Unangenehm tritt der flandrische Realismus auch in der dem *Hugo van der Goes* zugeschriebenen Verkündigung zu Tage, die in den unschönen Kopftypen, in den harten Umrissen des Engels, in den derben Händen der Madonna und in der kühlen Färbung der blauweissen Gewänder einen strengen poesielosen Eindruck macht. 13,530

Roger van der Weyden in Brüssel, der sich unabhängig von den Eycks entwickelte, bezeichnet insofern einen Fortschritt, als er die Grenzen der Schule nach der Seite des Dramatischen hin erweiterte. Roger theilt zwar im Wesentlichen die Principien Jan van Eycks, hatte aber nicht wie dieser für den intimen Kunstgenuss der vornehmen niederländischen Kreise zu arbeiten, sondern mehr das religiöse Bedürfniss des Volkes zu befriedigen. Keine kleinen sinnigen Madonnenbilder für die Privatwohnungen der Vornehmen gingen aus seiner Werkstatt hervor, sondern grosse Altäre für die Kirchen. In diesen Altarbildern galt es hauptsächlich das Leiden Christi in eindringlicher Weise dem Volke vorzuführen. Das zu thun war Roger der geeignete Mann. Den Affekt und die Leidenschaft, die in den Passionsscenen

zum Durchbruch kommen müssen, wusste er in merkwürdig drastischer Weise zu verkörpern, obwohl er dabei oft auf die feinere malerische Durchführung verzichtete und in der Formgebung eckig und unschön wurde.[1])

Diese Vorzüge und Mängel treten besonders deutlich in seinem Hauptwerk, der für eine Kirche in Löwen gemalten XII,534 Kreuzabnahme, hervor, von der das Original sich in Madrid befindet, während Wiederholungen in zahlreichen Sammlungen vorkommen. Das Berliner Exemplar ist schon durch die Jahrzahl 1488 als Copie gekennzeichnet, aber ohne Zweifel von einem dem Meister nahestehenden Maler. Während die Eyck'schen Madonnenbilder eine durchaus ruhige, milde Stimmung geben, drückt sich hier nichts als energische Trauer aus. Der Leichnam, der in voller Breite gezeigt, als der Hauptgegenstand der Handlung sich geltend macht, und Maria, ohnmächtig hingesunken mit steifer Haltung der Arme, ergeben unschöne Winkel. Auch Johannes und Maria Magdalena sind geradezu hässlich. Aber man begreift, dass eine so ungeschminkte naturalistische Auffassung auf ein noch nicht verwöhntes Gefühl doch mächtig wirken konnte.

534 A. *Roger v. d. Weyden:* Maria das Kind anbetend.

(Photogr. Gesellschaft.)

---

[1]) Woltmann, Geschichte der Malerei II p. 31.

534 A. *Roger v. d. Weyden:* Beweinung Christi.

(Photogr. Gesellschaft.)

Ausser diesem beliebten Werke ist ein anderes als beglaubigt anzusehen, das, soweit unsere Kunde reicht, das früheste erhaltene Werk Rogers sein dürfte.[1] Es sind die drei Tafeln, welche zusammen ein Triptychon bilden und — jedesmal innerhalb eines steinfarbig gemalten gothischen Portals — die Geburt Christi, die Klage um den Leichnam Christi und Christi Erscheinung nach der Auferstehung schildern. Das Werk wurde von König Juan II. 1445 der Karthause Miraflores bei Burgos geschenkt und ist schon in den Klosterannalen als Arbeit des grossen und berühmten flandrischen Meisters »Rogel« angeführt. Der mühselige Fleiss in der täuschenden Wiedergabe des architektonischen Ornaments lässt den gewissenhaften Anfänger erkennen; auch die steife Haltung der Figuren, die Härte der Umrisse, die scharfen Brüche der Falten deuten auf die noch nicht völlig entwickelte Kraft des Meisters hin. Dagegen tritt in den Hauptgestalten, obwohl wegen der kleineren Dimensionen in weniger greller Weise, schon dieselbe Tendenz, dasselbe fast rücksichtslose Streben nach dramatischem Ausdruck hervor, wie es bei der Kreuzab-

14,534A

[1]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VIII p. 175.

nahme bemerkbar war. Auf dem ersten Bilde ist Maria, die das verkümmerte Kind auf dem Schoosse hält, sehr lieblich und edel, der greisenhaft aufgefasste Joseph aber, der das müde Haupt auf den Krückstock stützt, eine fast burleske Figur. Auf dem dritten Bilde ist die lebendige Bewegung beider Gestalten, des auferstandenen Erlösers, der leise, fast auf den Fussspitzen heranschreitet, und der knieenden, erstaunt sich umwendenden Maria, wohl gelungen. Auf dem Mittelbilde tritt aber wieder die energische Betonung des Schmerzes hervor; Maria mit den sichtbaren Thränen auf ihrer Wange und dem tiefschmerzlichen Ausdrucke ihrer Züge hält den wunden mageren Leichnam, dessen Erstarrung ihn fast geradlinig erscheinen lässt, auf dem Schoosse, während Johannes und Joseph von Arimathia mit tiefster Bekümmerniss ihr theilnehmend zur Seite stehen.

534 A. *Roger v. d. Weyden:* Christus erscheint seiner Mutter.

(Photogr. Gesellschaft.)

In Grösse, Anordnung und Behandlung ähnlich und deshalb wohl der gleichen Zeit angehörig ist der Johannesaltar, von welchem eine kleinere Wiederholung im Staedel'schen Museum in Frankfurt vorkommt. Die Portale, welche auch hier die drei Handlungen umrahmen, enthalten die Statuen

15,534 B

534 B. *Roger v. d. Weyden:* Geburt Johannes des Täufers.
(Photogr. Gesellschaft.)

aller Apostel und in den Bogen je sechs Darstellungen begleitender historischer Momente, während in den Hauptbildern die Geschichte Johannes des Täufers geschildert wird. Angelehnt an den Bogen, welcher die Scene einfasst, sitzt der alte stumme Zacharias, mit Tintenfass und Feder bewaffnet, um auf ein Stück Papier den Namen des Kindes zu schreiben, das eine Frau ihm entgegenhält. Im Hintergrunde der wohnlichen Stube ruht im Ehebette die Wöchnerin, von der sorgsamen Wartefrau bis zum Gesichte in Decken gehüllt, während durch die geöffnete Thür ein paar Nachbarinnen zum Besuche herbeikommen. Im Mittelbild steht Christus bis zu den Knieen in den Wellen des Stromes und wird von Johannes, einem mageren, abgehärmten Asketen, getauft. Auf dem rechten Flügelbilde hat der Henker den Kopf vom Rumpfe des Täufers getrennt und legt ihn auf die von der Tochter der Herodias bereit gehaltene Schüssel. Beide Personen wenden das Gesicht weg, als schreckten sie vor dem Anblick des blutigen Hauptes zurück. Mehrere Stufen führen zu einer weiten Halle empor, in welcher Herodes mit seinen Gästen bei Tische sitzt. Wie die allgemeine Anordnung, ist auch die Auffassung dem Altar von Miraflores verwandt. Namentlich der enthauptete Leich-

534 B. *Roger van der Weyden:* Taufe Christi.
(Photogr. Gesellschaft.)

534 B. *Roger van der Weyden;* Enthauptung des Johannes.
(Photogr. Gesellschaft.)

nam mit dem noch blutenden Halse und der dabei stehende Henker zeigen wieder jene herbe ungeschminkte Auffassung, die besonders auf das fromme Gefühl naiver Volkskreise berechnet war.

Zu einer grösseren Abklärung seines Stils gelangte Roger erst, nachdem er im Jahre 1450 eine Reise nach Italien gemacht hatte. Dieser späteren Zeit gehört wahrscheinlich der XI,535 Altar der Kirche zu Middelburg an, von Bladelin, dem Gründer dieser Stadt, gestiftet, der sich vom einfachen Bürger zum Schatzmeister Philipps des Guten aufgeschwungen hatte Auf dem Mittelbilde knieen Maria, weiss gekleidet, in mäd-

535. *Roger van der Weyden:* Flügelbilder des Middelburger Altars.
(Photogr. Gesellschaft.)

chenhafter Demuth, und Joseph, der eine Kerze hält, vor dem neugeborenen Kinde, und mit ihnen, in bescheidener Frömmigkeit, Bladelin, in einfaches Schwarz gekleidet. Auf den Flügeln ist in sinniger Gegenüberstellung veranschaulicht, wie die Geburt des Herrn den Herrschern des Westens und des Ostens verkündigt wird: links Kaiser Augustus, dem die

Sibylle die Erscheinung der Maria mit dem Kinde zeigt, rechts die drei Könige in Verehrung des Sterns. In diesen ruhigen Vorgängen, denen jedes Pathos fernbleibt, sind Haltung und Geberde von äusserster Schlichtheit, besonders lebensvoll die Köpfe in ihrem stillen Ernst oder ihrer gläubigen Erhebung. In der Figur Bladelins hat der Künstler ein meisterhaftes Porträt geschaffen, nicht minder lebendig erscheint Augustus in seinem burgundischen Hofkostüm. In den verschiedenen Theilen der Composition herrscht zwar ein sonderbares Missverhältniss. Der Kopf der Madonna ist zu gross im Vergleich zu Rumpf und Gliedern. Die drei Engel, welche zur Seite der Madonna das Kind verehren, schrumpfen neben Bladelin zu Zwergkindern zusammen. Die stille sanfte Heiterkeit, die über die Hauptpersonen ausgegossen ist, wirkt aber überaus anziehend.

Aus dieser Zeit (etwa 1460) dürfte auch das Bildniss Karls des Kühnen stammen, das in der eigenthümlichen Zeichnung des Haares und der Hände grosse Aehnlichkeit mit dem Porträt Bladelins zeigt und wahrscheinlich dasselbe Bild ist, das sich einst im Besitze der Statthalterin Margarethe, der Schwester Kaiser Karls V., befand. Es ist ein kaltes, trotziges, wildes Gesicht mit kurzer Stirn, breitem Munde und starker Unterlippe; der Orden des goldenen Vliesses hebt sich von der schwarzen Kleidung wirkungsvoll ab; die Linke ist kriegerisch an den Griff des Degens gelegt. Das war der kühne Abenteurer, der, ruhmgierig und herrschsüchtig, sein burgundisches Herzogthum zu einem Königreich erheben wollte, das Lothringen, die Schweiz und das südliche Frankreich umfassen sollte — der bei der Zusammenkunft mit Kaiser Friedrich III. in Trier durch seine Pracht das kaiserliche Hoflager weit überstrahlte und schliesslich nach der schrecklichen Niederlage vor Nancy 1477 auf der Flucht in einem zugefrorenen Sumpfe jämmerlich endete.

13,545

Die übrigen Meister der altbrabantischen Schule, die sich

533. *Dirk Bouts:* Der Prophet Elias in der Wüste.

(Photogr. Gesellschaft.)

an Roger anschlossen, sind nicht so reich vertreten, zunächst mit zwei Tafeln *Dirk Bouts.* Von seinem Hauptwerk, einem Altar, den er in den Jahren 1466—68 für die Peterskirche in Löwen malte, wird nämlich nur das Mittelbild, das Abendmahl, noch an Ort und Stelle bewahrt, während von den Flügeln zwei in das Berliner Museum, zwei in die Münchener Pinakothek gekommen sind. Auch diese Flügelbilder sind der Verherrlichung des Sakramentes geweiht und stellen die wunderbaren Speisungen des Volkes Israel — das Passahfest und die Speisung des Elias in der Wüste — nach mittelalterlicher Anschauung als Vorahnungen oder Vorbilder des Abendmahles dar.[1]) Die Compositionen sind wie bei Roger ohne rechten Fluss, die Gestalten stehen steif und eckig da, ohne dass sie sich recht zu bewegen wissen. Dagegen ist an der einen Tafel die durchaus genrehafte Auffassung, an der andern die liebevolle Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes beachtenswerth. Wir blicken in ein Gemach mit getäfelter Decke, dessen Fussboden sauber mit farbigen Steinfliessen ausgelegt ist. In der Mitte ist ein viereckiger Tisch aufgestellt, um welchen sechs Personen stehen. Auf einer grossen Zinn-

XI, 533 u. 539

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, deutsch von Springer p. 364 ff.

schüssel liegt das gebratene Passahlamm, das ein Mann mit dem Messer zerlegt. Auch die andern Tischgenossen führen nur Messer, woraus ersichtlich ist, dass Gabeln im 15. Jahrhundert noch nicht im allgemeinen Gebrauch waren. Auf dem Tische stehen dunkelgrüne, mit Buckeln verzierte Trinkgläser. Die runden Brode haben dieselbe Form, die sich bis heute in Belgien und Holland erhalten hat. Auf der zweiten Tafel, wo der schlafende Elias von dem Engel geweckt wird, besiegt die reiche Landschaft den ungünstigen Eindruck, welchen die Steifheit der Figuren hervorbringt. Der Hintergrund ist weit ausgedehnt. Auf den Kuppen der Hügel stehen vereinzelte Bäume, und wenn man auf den Vordergrund blickt, kann man jede Pflanze botanisch bestimmen, so charaktervoll und sorgsam hat der Künstler jedes Blättchen ausgeführt. Diese Züge sind beachtenswerth, da Dirk Bouts aus Holland stammte, wo zwei Jahrhunderte später die Genre- und Landschaftsmalerei zur höchsten Entfaltung kam.

528 B. *Hans Memlinc:* Maria mit dem Kinde.

(Photogr. Gesellschaft.)

Der liebenswürdige *Hans Memlinc* kann nur im Johanneshospital zu Brügge in seiner Bedeutung gewürdigt werden. Das Berliner Brustbild der Madonna mit dem Kinde ist nur ein Beispiel für die anmuthige Auffassung des Meisters. Während bei der daneben hängenden Madonna des Roger van der Weyden die Züge ernst, hart und streng erscheinen, ist hier bei fast gleichem Typus doch etwas von der sinnigen Holdseligkeit übrig geblieben, welche die mittelalterlichen Madonnen auszeichnete. Noch besser wirkt die thronende

13, 528 B

573. *G. David:* Christus am Kreuze. (Photogr. Gesellschaft.

Madonna, die im Katalog einem Nachfolger Memlincs um 1490 zugewiesen wird, aber im Colorit und in der Landschaft so viel Aehnlichkeit mit Memlincs Kreuzigungsbild im Dom zu Lübeck aufweist, dass man wohl an den Meister selbst denken darf. Und auch bei dem jüngsten Gerichte, das der Katalog einem niederländischen Meister um 1465 zuschreibt, ist die Aehnlichkeit mit Memlincs ältestem Werke, dem jüngsten Gericht in der Marienkirche zu Danzig, nicht zu verkennen; nur der untere Theil mit der Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen scheint von der Hand eines Schülers hinzugefügt. [1]

13,529

XII,600

Von Memlincs Nachfolger, *Gerard David,* ist kein Werk aus seiner liebenswürdigen Jugendzeit, sondern nur ein hell, fast schreiend gefärbtes glattes Bild seiner spätern Periode vorhanden: Christus am Kreuze, von seinen Freunden, den zwei Marien, der Magdalena und dem Evangelisten beklagt. Die aschgraue Farbe des Himmels, an welchem flockige Wolken ziehen, das kalte Grün des Vordergrundes und das in-

XII,573

---

[1]) Vrgl. Bode in dem angeführten Aufsatz der Gazette des Beaux-arts 1887.

tensive Blau der fernen Hügel, die wie Email glatten Fleischtöne, das unvermittelte Nebeneinander von Purpurroth und Gelb, von Blau und Violett in den Gewandfarben, die gedrungenen Verhältnisse der Figuren und die grossen breiten Köpfe ergeben ein unerfreuliches Ganze, da obendrein die Tiefe der Auffassung fehlt, die in älteren Werken so anmuthet.

XI,539A u. B Viel ansprechender sind die beiden Tafeln eines unbekannten Meisters, welche zwei Vorgänge aus dem Leben des ägyptischen Joseph — wie er von seinen Brüdern an die Ismaeliten verkauft und von Potiphar zum Verwalter eingesetzt wird — schildern. Ist schon die Rundform eine ausserhalb Italiens ungewöhnliche, so verrathen auch die Köpfe mit ihren geraden Nasen und ihrem feinen Munde ein so lebhaftes Streben nach Schönheit, wie es sonst im Umkreis der niederländischen Kunst selten vorkommt.

XII,641 Als letzter dieser alten Schule sei der französisch-flandrische Maler *Jean Bellegambe* genannt, von dem das Museum einen grossen Altar mit dem jüngsten Gerichte besitzt: in der Mitte die Erde, wo die Todten auf den Ruf des Heilandes aus ihren Gräbern emporsteigen, links das Paradies, wo sich die Seligen um den Brunnen des Lebens schaaren, rechts die Hölle, wo die Verdammten von Belzebub mit allen erdenklichen Qualen gemartert werden. Wie bei vielen dieser alten Werke ist der linke Flügel, welcher die Belohnung der Werke der Barmherzigkeit darstellt, sehr liebenswürdig, während zur Wiedergabe kräftigen Ausdruckes und lebhafter Bewegungen namentlich bei den nackten Körpern der Verdammten das Können des Künstlers nicht ausreichte.

In allen diesen Werken der älteren niederländischen Schule gibt das Bild gleichsam einen Ausschnitt der gesammten Welt. Der Schauplatz ist fast ebenso wichtig wie

die Handelnden selbst; diese werden daher in kleinerem Massstabe und so dargestellt, dass sie nicht die ganze Breite der Tafel einnehmen, sondern schon im Vordergrunde für den Anfang der landschaftlichen Umgebung Raum lassen. Die menschlichen Gestalten erhalten zwar genaue und liebevolle Durchbildung, aber nicht mehr wie alles andere, sie sind nicht der ausschliessliche Gegenstand des Interesses.

Seit dem 16. Jahrhundert tritt in dieser Hinsicht eine Aenderung ein. Die genrehaften und landschaftlichen Elemente, die in den ältern Bildern schon im Keime gegeben waren, werden allmählich zu selbständigen Kunstzweigen ausgebildet. Die religiöse Malerei dagegen geht desto mehr darauf aus, den Menschen an sich zum vornehmsten Gegenstande der Composition zu machen. Jene Gesammtwelt verschwindet, dafür wird die menschliche Gestalt in aller Bedeutsamkeit und in voller Kraft gegeben. Sie völlig zu verstehen und zu durchdringen, sie in aller Eigenthümlichkeit ihrer Form, in der ganzen Beweglichkeit ihrer Glieder aufzufassen, wird jetzt das hauptsächliche Bestreben der Künstler.

Den Beginn dieser Richtung bezeichnet *Quentin Massys.*[1]) Bei ihm sind die Gestalten nicht mehr bloss Theile des Werkes, sondern sein ganzer Inhalt. Fast in menschlicher Grösse, nahe, unmittelbar vor uns gestellt, nehmen sie die Aufmerksamkeit ungetheilt in Anpruch. Die Formen sind grösser, bedeutender gefasst, die Charaktere vertieft und damit eine breitere Pinselführung und eine harmonischere Farbengebung verbunden. Als Beispiel genügt die thronende Madonna, welche ihrem nackten Knäbchen einen Kuss auf die Lippen drückt. Ihre Augen sind in die seinen versenkt, XII,561

---

[1]) Vrgl. über ihn den Aufsatz von Eisenmann in Dohmes Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande, Bd. I, Leipzig 1877. — Ausserdem Max Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens, deutsch von Reber, 2te Auflage, München 1888.

ihr ganzer Körper wie ihre ganze Seele schliesst sich dem Kinde an. Dieses hat kosend das rechte Händchen an ihren Hals gelegt und steckt die Fingerspitzen in den Saum ihres Hemdes, seine linke Hand hat es um ihren Hals geschlungen und fasst damit ihr helles durchsichtiges Kopftuch. Während die ältern Künstler sich gewöhnlich auf erhabene oder schmerzliche Darstellungen beschränkten, ist hier zum erstenmal ein so zartes, echt menschliches Gefühl, wie die Mutterliebe behandelt. Das Kind ist natürlich und gefällig und hat nicht mehr das ältlich Verkrüppelte der Eyck'schen Jesuskinder an sich.

561. *Quentin Massys:* Thronende Maria mit dem Kinde.

(Phot. Hanfstängl.)

Das zweite Bild stellt den heil. Hieronymus, lebensgross, in seiner Zelle studirend dar. Der Heilige, in rothem Cardinalgewande, hat den Kopf in die linke Hand gestützt. Vor ihm auf einem kleinen Pulte sieht man ein Gebetbuch mit Miniaturen, ein Crucifix, Schreibgeräth, Bücher und einen Schädel. Dieses Beiwerk ist mit höchster Virtuosität gezeichnet. Mit der Zeichnung der ältern

XII, 574 B

574 B. *Qu. Massys:* Der hl. Hieronymus in der Zelle.

(Photogr. Gesellschaft.)

574 A. *Lucas van Leyden:* Die Schachpartie.
(Photogr. Gesellschaft.)

Schule vereinigt sich aber gleichzeitig ein malerisches Gefühl, das weit über die Grenzen der ältern Kunst hinaus geht. Das leuchtende Roth des Gewandes bildet den herrschenden Ton des Ganzen, wodurch die Wirkung weit geschlossener und harmonischer ist als in früheren Bildern.

Neben diesen flandrischen Meistern traten im Beginne des 16. Jahrhunderts auch in Holland allmählich originelle Künstler auf.

Von *Jacob Cornelisz* in Amsterdam, der früher nur als Zeichner für den Holzschnitt bekannt war, besitzt die Galerie ein Flügelaltärchen, dessen Mittelbild Maria mit dem Kinde darstellt. [1]) Es hat zwar aussen auf den Flügeln noch goldene gothische Zierrathen, verräth aber sonst durchweg einen tiefgehenden Einfluss der Renaissance und zeigt namentlich im Innern des rechten Flügels eine Architektur, die der Renaissance vollständig angehört. Sehr fein ausgeführt ist die Landschaft des Mittelbildes, in der eine Menge lebendiger und naiver Genrefigürchen sich bewegt. 14,607

Die interessanteste unter diesen holländischen Künstlergestalten ist der berühmte Kupferstecher *Lucas van Leyden,* der hier mit zweien seiner seltenen Bilder vertreten ist. Das eine — Hieronymus in einer Landschaft vor dem Crucifix 15,584A

[1]) L. Scheibler im Jahrbuch der kgl. Preussischen Kunstsammlungen III p. 13 ff.

knieend — stimmt in der sauberen Feinheit der Zeichnung wie in der eigenthümlich hellen emailartigen Färbung mit den beglaubigten Diptychonbildern des Meisters in der Münchener Pinakothek überein und mag bald nach 1516 entstanden sein, da ein Kupferstich, der offenbar die Vorstudie dazu bildete, mit dieser Jahrzahl bezeichnet ist. Das zweite, das 15,574A eine Schachpartie zwischen einem Herrn und einer Dame mit zehn Zuschauern darstellt, ist in der Entwicklungsgeschichte der Genremalerei wichtig. Die kleinen Figuren, bis zum Knie sichtbar, sind ausserordentlich plastisch modellirt. Dabei ist der Ausdruck der Personen überall von einer Tiefe, die bis zur Erregung geht. Die Leute machen so ernste tragische Gesichter, als ob sie nicht um einen Spieltisch, sondern um den Leichnam des todten Heilandes versammelt wären. Der Kunst, die bis dahin nur religiöse Stoffe behandelt hatte, fehlte damals noch der unbefangene Humor, den das Sittenbild verlangt.

Im grossen Saal hängen noch einige andere Genrebilder dieser frühen Zeit, die ebenfalls kulturgeschichtlich von Interesse sind. [1])

Eines, das dem *Jan Massys* zugeschrieben wird und auf XII,671 ein nicht mehr erhaltenes Original des Quentin Massys zurückgeht, führt uns in die Kreise des Antwerpener Kaufmannsstandes. Zwei Männer sitzen hinter einem Tische, auf welchem Goldstücke, Schreibgeräth und Kleinodien liegen. Ein gewisser harter Ausdruck in den scharf und schneidig herausgearbeiteten Gesichtern veranlasste, dass eine spätere Zeit aus diesen Kaufleuten hartherzige Wucherer, Pfandleiher und Steuereinnehmer machte, während der Künstler nicht daran dachte, eine moralische Tendenz hineinzulegen. Es waren die ersten künstlerischen Darstellungen des Kaufmannsstandes,

---

[1]) A. Rosenberg, Die Anfänge der niederländischen Genre- und Landschaftsmalerei, in den Grenzboten 1884.

genrehafte Porträts, in denen sich die reichen Kaufherren Antwerpens in ihrer vollen Behäbigkeit malen liessen.

Andere frühe Sittenbilder schildern das Treiben in öffentlichen Häusern, die im 16. Jahrhundert die Stelle unserer feinen Restaurants vertraten. Specialist für solche »Bordeelken« war *Jan van Hemessen*, früher »der Braunschweiger Monogrammist» genannt[1]), der sich in seinen Bildern ziemlich drastisch anlässt. Ein grosser Raum ist durch Verschläge in verschiedene Abteilungen getrennt. Die Gesellschaft am Tische in der Mitte des Raumes hat sich den Freuden der Tafel gewidmet, wozu ein junger Mann die Flöte bläst. Einige Päärchen drücken schon die Harmonie ihrer Seelen durch Umarmungen aus, während im Vorraum an der offenen Thür nichts weniger als Harmonie herrscht. Dort wälzen sich zwei Weiber, zwischen denen eine Rauferei ausgebrochen ist, auf dem Boden, und ein Mann sucht sie zu trennen, indem er ein Gefäss mit Wasser über sie ausgiesst. In der offenen Thür hängt ein Vogelbauer, der wohl eine Art Aushängeschild des Hauses bildet. Die Charakteristik ist energisch im Colorit herrschen leuchtende Lokaltöne, besonders roth, grün und gelb vor, die aber durch einen bräunlichen Gesammtton schon in eine gewisse Harmonie gebracht sind.

XII,558

Liegen in diesen Bildern die Keime zu der spätern Entwicklung des Sittenbildes verborgen, so haben gleichzeitig andere Meister die bereits in der Eyck'schen Schule vorhandenen Ansätze der Landschaftsmalerei weiter ausgebildet.

Besonders *Joachim Patinier* galt bereits seinen Zeitgenossen als Landschaftsmaler, weil er die heiligen Figuren, welche sonst den Mittelpunkt der Composition bildeten, auf ein ganz bescheidenes Mass zurückführte und dafür die Landschaft zu weiterer Perspective ausdehnte. Freilich verzichtet

---

[1]) Auf die Identität hat zuerst Eisenmann im Repertorium für Kunst-Wissenschaft VII (1884) p. 209 hingewiesen.

Patinier noch nicht darauf, die Landschaft mit zahlreichen Figuren zu füllen, um sie lebendig zu machen. Auf dem Berliner XII,608 Bilde, das die Ruhe der hl. Familie auf der Flucht nach Aegypten darstellt, sitzt Maria mit dem Kinde im Vordergrunde an einem Feuer, über welchem ein eiserner Topf hängt. Aus einem Dorfe links kommt Joseph mit seinem Esel herbei, und unten im Thal liegt ein anderes Dorf, in welchem der bethlehemitische Kindermord vor sich geht. Auch war Patinier noch weit davon entfernt, die Landschaft selbst als ein Ganzes zu sehen, sondern begnügte sich damit, sie willkürlich mit vielen unorganisch zusammengetragenen Einzelheiten zu füllen. Ein schroffer, in das Gewölk hineinragender Felsen, in dessen Höhlung ein phantastischer Rundbau hineingesetzt ist, nimmt die Mitte des Bildes ein. Ringsum ragen andere spitze Felsen mit Burgen am Ufer eines Flusses empor, der in zahlreichen Windungen durch ein bergiges Land dem Meere zuströmt. Im Hintergrunde sind die Details ebenso eingehend behandelt wie auf dem Vorderplan, wo man jedes Blatt an den Bäumen, jeden Grashalm auf der Wiese zählen kann. Ohne Kenntniss aller Luftperspective vertieft Patinier die Landschaft nicht durch Anordnung der verschiedenen Pläne hintereinander, sondern lässt sie terrassenförmig über einander emporsteigen. Dieselben Eigenthümlichkeiten treten in dem zweiten Bilde hervor, das die Bekehrung des heil. XII,620 Hubertus in hügeliger waldreicher Landschaft darstellt. Im

624. *Herri Bles:* Männliches Bildniss. (Photograph. Gesellschaft.)

630. *Herri Bles:* Ruhe auf der Flucht nach Egypten.
(Photogr. Gesellschaft.)

Mittelgrunde links kniet der hl. Hubertus vor dem Kreuz, das ihm im Geweih eines weissen Hirschen erscheint. Rechts auf der Strasse, die sich in engen Windungen durch die Landschaft zieht, sieht man mehrere Jäger zu Pferde und zu Fuss; in der Ferne sind die Thürme einer Stadt und mehrere Burgen sichtbar.

Der zweite hierhergehörige Meister, *Hendrik Bles*, ist mit dem Porträt eines jungen Mannes in schwarzem Barett vertreten, auf dem ebenfalls der Hintergrund, ein niederländisches Dorf zwischen Bäumen, durch seine liebevolle Durchführung fesselt. 15,621

Vielleicht wird man ihm auch ein feines Bildchen mit der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten zuweisen dürfen. Maria hat sich mit dem Kinde in einer durch hohe Felskuppen abgeschlossenen Landschaft niedergelassen. Rechts liegt ein Dorf unter Bäumen, wo auf einer Strasse Joseph herankommt. Auf einem Hohlweg, der links aus einem Walde herausführt, nahen die Verfolger. XII,630

Ganz ähnlich ist das kleine daneben hängende Bildchen von *Jan Mostert* aufgefasst, einem tüchtigen Harlemer Meister, der sich im Anschluss an Gerard David selbständig zu grösserer Weichheit der Formgebung und grösserer Freiheit der Composition hindurcharbeitete. XII,621

Von *Cornelis Massys,* dem Sohne Quentins, ist eine

XII,675 1543 datirte Landschaft von mildem, spätherbstlichem Charakter und ziemlich burlesker Staffage vorhanden. Auf einer Dorfstrasse fährt ein Fuhrmann mit seinem Planwagen. Von hinten steigen drei Frauen, welche ihn bestohlen haben, heimlich aus, während vorn eine vierte mit ihm schönthut, um seine Aufmerksamkeit abzuziehen. Häuser, Hügel mit Obstbäumen und blaue Berge füllen die Landschaft, welche den Eindruck macht, als wäre aus einem Gemälde Patiniers ein Stück herausgeschnitten und vergrössert worden.

656 A. *Jan Gossart:* Die Goldwägerin. (Photogr. Gesellschaft.)

Schliesslich sei auch die 10,650A kleine mit Häusern und unzähligen kleinen Figürchen, Kirmesstreiben, allerlei Belustigungen und unerschöpflichen Episoden angefüllte Landschaft von *Hans Bol* nicht übersehen, die bei grosser Ueberfülle doch reizend in der Erfindung wirkt.

Leider war es den niederländischen Künstlern vorläufig nicht vergönnt, auf diesem so ruhmreich betretenen Wege weiter zu gehen, da andere Einflüsse störend dazwischen traten. Die niederländische Malerei gerieth seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Bann der Italiener. In Lionardo da Vinci, Michelangelo und Rafael hatte damals die italienische Malerei ihre entscheidenden Triumphe gefeiert. Die vornehmen Stände zog natürlich die italienische Kunst mehr an als die in ihren Wurzeln bürgerliche altflandrische Weise und die Malerei musste diesem Modegeschmacke folgen. Schon seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts

586 A. *Jan Gossart:* Männliches Bildniss.
(Photogr. Gesellschaft.)

machten sich die Künstler schaarenweise auf den Weg, um in Rom von Michelangelo und Rafael zu lernen. Das Bestreben, sich den Stil dieser Meister anzueignen, konnte jedoch bei den Niederländern zu keinem glücklichen Ergebniss führen. Sie gaben die herrlichen Eigenschaften ihrer volksthümlichen Kunst, die Naturwahrheit und warme klare Färbung preis, ohne doch die vornehme italienische Form vollkommen beherrschen zu lernen. Sowohl bei religiösen wie bei mythologischen Gegenständen tritt gewöhnlich ein leeres Formenspiel, bei Allegorien ein Prunken mit hohler Gelehrsamkeit zu Tage.

Der erste dieser Romfahrer, *Jan Gossaert* gen. *Mabuse,* stand in seiner ersten Zeit noch ganz auf heimischem Boden. Seine Jugendwerke zählen technisch zu den gediegensten Arbeiten der niederländischen Schule: ihre Färbung ist warm und blühend, ihre Zeichnung durchdacht und präcis, ihr malerischer Vortrag von ausserordentlich eingehender Durchbildung. Der kleine »Christus am Oelberge« ist von einem durchaus eigenartigen naturalistischen Charakter, der sich namentlich in den derben Typen und in der sehr wirkungsvollen Beleuchtung kundgibt. Die kleine Goldwägerin gehört in Auffassung und Färbung zu den reizvollsten Genrebildern der ältern Schule. Und auch das Porträt, das man ihm wohl mit Recht zuweist, wirkt durchaus erfreulich. Der Dargestellte, ein vornehmer Burgunder, wie sich aus dem

13,551A

13,656A

13,586A

Wahlspruch auf der Dolchscheide (Autre que vous) ergibt, scheint verwachsen zu sein, denn seine Schamkapsel sitzt auffallend hoch, auch die Hände, in ganz dünnen Lederhandschuhen, die alle Gelenke durchscheinen lassen, sind nicht normal gebildet. Der Kopf, in scharfem Licht genommen, ist aber von so grossartiger Plastik, der scharfe Schnitt des Mundes mit der rasirten Oberlippe, die Behandlung des Kinnes und der Augenpartie so meisterhaft, dass es verständlich ist, wenn man das Bild früher dem Hans Holbein zuwies.

650. *Jan Gossart:* Maria mit dem Kinde. (Photogr. Gesellschaft.)

Erst nachdem er Italien gesehen, wurde Mabuse der vaterländischen Kunstweise untreu und suchte sich eine neue Formensprache anzueignen. Schon bei der kleinen Madonna mit dem Knaben im Hemdchen, der einen Apfel hält, streifen die Motive ans Gezierte. Die unruhige Bewegung der Hände, der knittrige Faltenwurf der dünnen wie nass anliegenden Gewänder, das kunstvoll gebrannte lockige Haar sind Dinge, die der bisherigen niederländischen Kunst fremd waren. Das andere ähnliche Bild, das die Madonna neben einem reichen Renaissancebau darstellt, ist unter dem direkten Einfluss des oberitalienischen Malers Andrea Solario entstanden — ähnlich wie dem Bildchen Mars und Venus von *Barend van Orley* die Zeichnung eines italienischen Meisters zu Grunde liegt. Ganz besonders suchte Mabuse bei nackten Figuren in grossem Massstabe wie bei »Adam und Eva« oder »Neptun mit Amphitrite« von 1526 sein Studium der körper-

13,656
13,616
XII,645

648. *Jan Gossart:* Neptun und Amphitrite.
(Photogr. Gesellschaft.)

lichen Form im Sinne der italienischen Kunst darzuthun, wobei er oft schwülstig in der Zeichnung, gesucht und kalt in der Farbe wurde. Während bei Adam und Eva wenigstens der landschaftliche Hintergrund noch an die ältere Kunstweise gemahnt, bildet den Hintergrund des Neptunbildes die Cella eines griechischen Tempels, von der sich die Figuren wie eine antike Marmorgruppe abheben. XII,661 XII,648

Auf ihn folgte *Marten Heemskerk*, dessen Bild deutlich zeigt, was für ungeheuerliche Stoffe im 16. Jahrhundert hingenommen wurden, wenn sie nur im italienischen Stile gehalten waren. Von Minerva, Vulkan und Neptun zum Schiedsrichter über die von ihnen geschaffenen Werke aufgefordert, rügt Momus, der Gott des Tadels, an dem Prachtbau der Minerva, dass sich derselbe, wenn man einen bösen Nachbar habe, nicht von der Stelle rücken lasse — an dem Weibe, der Schöpfung des Vulkan, dass es kein Fenster in der Brust habe, damit man in sein Inneres schauen könne — am Pferde des Neptun, dass es sich ohne den Gegner zu sehen, mit den Hinterfüssen vertheidigen müsse. Den Hintergrund bilden grosse Prachtbauten mit antiken Monumenten, Terassen und ausgedehnten Wasserwerken. Noch weiter in der Nachahmung der Italiener ging *Frans de Vriendt* gen. *Floris*, dessen Bild mit Venus und Amor sich nur durch XII,655 XII,652

den schweren trüben Farbenton von den Produkten spätrömischer Manieristen unterscheidet. Sowohl die unruhige Haltung der Venus, die soeben vom Lager aufspringen will, wie die verschränkte Beinstellung beider Figuren, zeigen deutlich, dass die Lorbeeren Michelangelo's den Niederländer nicht ruhen liessen. Und auch die Madonna des *Lambert Lombard* könnte auf den ersten Blick für eine Arbeit der römischen Schule gelten.

XII,653

644. *Jan van Scorel:* Männliches Porträt.

(Phot. Hanfstängl.)

Da alle diese Künstler ihre eigene Natur ablegten, ohne doch die italienische vollständig in sich aufnehmen zu können, so tritt in allen ihren Werken nur eine Gezwungenheit und innere Unwahrheit zu Tage. Man kann daher der Direktion nur Dank wissen, dass sie die Zahl der Werke aus dieser Periode, die anfangs den Grundstock der niederländischen Abtheilung ausmachten, allmählich immer mehr eingeschränkt und das Meiste ins Magazin verwiesen hat, wo es der Kunsthistoriker an der Hand des amtlichen Katalogs studiren kann.

Nur die Porträtmaler lieferten trotz eifriger italienischer Studien auch damals noch tüchtige Arbeiten, und es ist bewundernswerth, wie oft dieselben Meister, die in ihren historischen Gemälden der italienisirenden Richtung ganz einseitig folgten, sich dieser Manier im Porträt so völlig zu entschlagen und die Natur so wahr und energisch aufzufassen vermochten. Das Bildniss des Delfter Sekretärs van der Dussen von *Jan*

XII,644

1202. *Jan van Scorel:* Bildniss der Agathe van Schoenhoven.
(Photogr. Gesellschaft.)

Scorel ist von einfacher und energischer Auffassung bei klarer Färbung und fester Modellirung. Früher, etwa 1535 gemalt, ist das Bildniss der Agathe van Schoenhoven, der Geliebten des Meisters, das kulturgeschichtlich nicht ohne Interesse ist. Sie lebte mit dem Künstler, der als geistlicher Herr keine Ehe eingehen durfte, in jahrelanger Verbindung und schenkte ihm mehrere Kinder, die von ihm testamentarisch als Erben eingesetzt wurden.[1]) Von dem Hauptschüler Scorels, *Antonis Moor*, besitzt die Galerie in dem Doppelbildniss der Utrechter Domherren Cornelis van Horn und Antonis Taets das früheste datirte Werk, das er noch im Anschluss an Scorel und vor seiner Beeinflussung durch italienische Künstler malte. Auch das männliche Porträt von *Joos van Cleef*[2]) ist trotz unverkennbarer Beeinflussung durch Broncino eine so hervorragende Leistung, dass es Rubens — in dessen Besitz es sich wahrscheinlich einst befand — in einem seiner Bilder der Münchener Pinakothek treu copirt hat. Die Meisterschaft der Zeichnung und Modellirung in der hellen Fleischfarbe ist ebenso bewundernswerth wie die Leuchtkraft der Farbe und die Feinheit des Tons. Selbst die Wirkung der kleinen rothen und blauen Steine in den Ringen hat der Künstler glücklich zur Belebung der Färbung benutzt. Dazu kommen noch ein männliches und zwei weibliche Porträts von *Frans Pourbus d. A.,* die durch kraftvollen Ausdruck fesseln, und das Bildniss

13,1202

XII, 585 A

13,633 A

16,738, 683 u. 686

[1]) Karl Justi im Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen II 193.
[2]) W. Bode im Kunstfreund 1885 p. 260.

13,632 eines jungen Mannes von dem später in Nürnberg thätigen *Nic. Neufchatel,* das trotz der etwas schweren und kühlen Farbe eine ungewöhnliche Kraft der Beobachtung zeigt. Von diesen Leistungen der Porträtmalerei abgesehen, kann die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts nur als Kunst einer Uebergangszeit gelten, die an künstlerischem Vermögen sowohl hinter der vorangegangenen als der nachfolgenden Malerei weit zurücksteht und daher von vorwiegend historischem Interesse ist. Sie bereitet unter dem Einflusse italienischer Vorbilder eine neue, in der Freiheit der Darstellung und in der Formbildung entwickelte Kunst vor. Das Resultat aus diesen Bestrebungen zu ziehen und aus der Verschmelzung italienischer Formengrösse mit niederländischem Realismus einen eigenartigen neuen Stil zu bilden, blieb erst dem 17. Jahrhundert vorbehalten.

VII. Die Vlaamen.

Saal XII. und XXI., Cab. 16, Korridor 22.

SEIT dem Beginne des 17. Jahrhunderts theilt sich die niederländische Kunst in zwei Ströme. Um 1600 war der »Abfall der Niederlande« eine vollendete Thatsache. Holland und Belgien hatten sich getrennt; Holland war protestantisch und selbständig geworden, Belgien war katholisch und spanisch geblieben. In Folge dieser Trennung nahm auch die Kunst der beiden Länder einen verschiedenen Charakter an. Während sich in dem neuen republikanischen Staatswesen Hollands eine durchaus autochthone Kunst auf bürgerlicher Grundlage entwickelte, bekam in dem katholisch-monarchischen Flandern die Kunst ein kirchlich-aristokratisches Gepräge und hielt nach wie vor die Verbindung mit Italien aufrecht. Aber während die Künstler im 16. Jahrhundert durch die äussere Nachahmung italienischer Vorbilder ihre nationale Eigenthümlichkeit eingebüsst hatten, verstanden sie

jetzt, das Eigene mit dem Fremden innerlich zu verschmelzen. In dieser Verschmelzung italienischer Formengrösse mit germanisch-realistischer Derbheit liegt die Eigenthümlichkeit der vlämischen Kunst. Ja, man kann sagen, dass sich nie und nirgends durch Verarbeitung romanischer Elemente die Kunst eines germanischen Volkes so reich, so vielseitig und so üppig gestaltet hat wie im 17. Jahrhundert in Flandern. »Festlich und prächtig rauscht sie einher. Sie liebt es, sich schillernd in alle Farben des Regenbogens zu kleiden. Sie versteht es, grossartigen körperlichen und geistigen Bewegungen einen feurigen, lebendigen Ausdruck zu verleihen; aber sie verschmäht es auch nicht, das Volksleben zu belauschen, sich im Schatten hoher Waldbäume zu erquicken, kecker Waidmannslust zu fröhnen und farbige Blumenkränze zu winden.« [1])

In gewissem Sinne macht sich dieser festlich decorative Zug schon bei den Landschaftsmalern geltend, welche im Beginne des 17. Jahrhunderts auftraten. Ihre vielen, in der Regel auf Kupfer gemalten Bildchen sind zwar immer mit Figuren bevölkert, die aber gewöhnlich so klein sind, dass sie nur als Staffage der Landschaft wirken. In dieser ist mehr phantastische Pracht als zarter Einzelreiz angestrebt. Die Natur erscheint aufgeputzt und in einer erborgten Schönheit statt in ihrer einfachen Wahrheit wiedergegeben. Die Farbe prangt in reichem Glanze, das Laub in lebhaftestem Grün, der Himmel in leuchtendem Blau. Dabei verstanden sie noch nicht genügend, die Theile dem Ganzen unterzuordnen. Sie malen Alles, wovon sie wissen, dass es da ist, und beschränken sich nicht auf das, was man wirklich erkennen kann. Bis in den entferntesten Hintergrund kann man jedes Aestchen und Blättchen unterscheiden und erhält daher vor ihren Bildern mehr den Eindruck einer

---

[1]) Woermann, Geschichte der Malerei III p. 382.

geschickten Miniatur als denjenigen, den die Natur auf uns macht.

An der Spitze dieser Entwicklung steht *Paul Bril*, der seine kleinen Bildchen bald mit römischen Ruinen, bald mit phantastischen Gebirgsgegenden oder sanften Meeresbuchten ausstattete, die er mit Hirten oder Fischern staffirte. Das eine zeigt eine hohe majestätische Felswand, an der eine Gemsjagd vorüberbraust. Coloristisch noch bedeutender wirkt eine fein grau-grün gehaltene Seeansicht. Die Sonne geht eben auf und trifft mit ihren ersten Strahlen das Meer und das darauffahrende Schiff, den Thurm und das Schloss auf einer vorspringenden Landzunge, während sie das Gebüsch des Vordergrundes in dunklem Schatten lässt. Das Licht, welches das Wasser mit seinem Zauberglanze wie mit Perlen besät, wie Silber und Gold vom Himmel niedersteigt und das Meer mit herrlichen Farbtönen verklärt, übt eine magische Wirkung.

XI I,17

XII,744

Der vielseitigste dieser Gruppe war *Jan Brueghel*, von dem die Galerie fünf Bildchen besitzt, die für die vlämische Landschaftsmalerei jener Zeit besonders bezeichnend sind. Sie sind durchgängig ziemlich bunt und ohne rechte Haltung, aber im Einzelnen sehr naturwahr und von unsäglich feiner Ausführung. Besonders die Schmiede des Vulcan kann an minutiöser Durchbildung als ein Wunderwerk der Malerei gelten. Tausende von Panzerstückchen und kostbaren Geschirren stehen und liegen in der Höhle umher, in welcher Vulcan den Besuch der Venus empfängt. Alles ist mit der äussersten Geschicklichkeit ausgeführt. Jeder Nagel der Werkstücke, jeder Buckel der getriebenen Arbeit, jedes Metall, jeder Stoff all der kaum zollgrossen Stücke ist charakteristisch wiedergegeben. Auch die Grotte wie die umgebenden Bäume sind Steinchen für Steinchen, Blatt für Blatt gemalt. Die Figuren Vulcans, der den Schild des Aeneas schmiedet, und der ihn besuchenden Venus hat H. van Balen hineingesetzt. Aehnlich wirkt die Landschaft mit dem Bacchusfest. Hinter

16,678

22,688

den festfeiernden ziemlich weichlichen Figuren, die Johann Rottenhammer malte, befindet sich die schönste Waldansicht, die man nur träumen kann. Dichtbelaubte Bäume erheben sich in der Mitte und lassen da und dort Oeffnungen, durch welche das Licht zart über die Blätter strömt. Ein dritter Gegenstand, welchen Brueghel häufig behandelte und der die
16,742 Gesammtrichtung der Schule kennzeichnet, ist das Paradies, ein von allerlei Thieren, Hirschen, Löwen, Schildkröten, Affen, Papageien belebter Wald, in dessen ferner Tiefe Adam und Eva weilen. Hier war es schon durch den Stoff geboten, die Gegend im reichsten Pflanzenwuchse prangen zu lassen. An beiden Seiten ziehen sich dichte Baumgruppen bis gegen die Mitte hin, wo man das saftige Grün der jugendlich üppigen Vegetation in allen Farbenabstufungen gewahr wird.
16,765 In dem vierten Bild, das die Bekehrung des hl. Hubertus darstellt, tritt Brueghels kleinliche Manier weniger hervor, namentlich wegen der breit gemalten Figur des Heiligen, die von Rubens herrührt. Hubertus, der Schutzpatron der Jäger, war der Sage nach leidenschaftlicher Waidmann, bis er, durch die Erscheinung eines Hirsches, der zwischen einem goldenen Geweih ein umstrahltes Kreuz trug, bekehrt, dem Jagdvergnügen entsagte. Schliesslich verstand Brueghel es
16,688A auch vortrefflich, Blumen, Früchte und Geräthe mannigfacher Art in zierlicher Vollendung zu malen und solche Darstellungen in eigenthümlicher Weise zu grösseren Compositionen zu verbinden.

Mit diesen Künstlern endigt die erste Periode der vlämischen Landschaftsmalerei. Sie waren alle, die einen weniger, die andern mehr, Aufputzer der Natur, die sie erst bekleiden zu müssen glaubten, um sie repräsentationsfähig zu machen. Daher kommt das Puppenhafte, sauber Angeordnete, kleinlich Aufgefasste von Allem, was sie darstellten; davon das Grelle ihres Grün, das Blaue ihrer Fernsichten, das Aufhäufen von Ruinen, Felsen und Wasserfällen, die Verbindung von künst-

lich geberdeten Figürchen mit künstlich angeordneten Gegenden.

Erst dem glänzendsten Meister, welchen die Niederlande im 17. Jahrhundert hervorbrachten, war es vorbehalten, nicht nur die geschraubte Figurenmalerei, sondern auch die gekünstelte Landschaft zu überwinden: *Rubens*.[1])

Mit Rubens beginnt eine neue Epoche in der Kunst seines Volkes, durch ihn erhielt die vlämische Malerei den grossen Schwung und den einheitlichen Zug. Sein geniales, kraftvolles Wesen vermochte allen fremden Einflüssen, in denen die Vorgänger untergegangen waren, zu trotzen und doch gleichzeitig das für die eigene Kunst Fruchtbare aus den Errungenschaften der Renaissance aufzunehmen: mit dem kräftigen Realismus und der treuen Naturauffassung der Vlaamen die Grösse und Freiheit der Italiener zu verbinden und sich daraus einen eigenen Stil zu formen. Der Technik nach gehört er ganz Italien. Dort lernte er malen und arrangiren. Michelangelo's gewaltige Formensprache, Tizians leuchtende Farbengluth, Paolo Veroneses leichte Compositionsweise sind ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Und doch spiegelt sich in ihm zugleich deutlicher als in jedem Andern das kraftvolle germanische Volksthum, das urwüchsig derbe flandrische Naturell wieder. Die Leiber, die er schuf, sind der eigenste Ausdruck dieser überschäumenden Kraft. Und diesem kraftstrotzenden Geschlechte entsprechen die kühne, gewaltige Bewegung, die entfesselte Thatenlust, die mächtigen Affecte und Leidenschaften, welche Rubens mit Vorliebe und einziger Meisterschaft zur Darstellung bringt. Dabei hat er alles malerisch Darstellbare in den Kreis seiner Kunst gezogen und in allen Gattungen Vollendetes geschaffen, wie man gegenwärtig sogar in der Berliner Galerie verfolgen

---

[1]) Max Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens, deutsch von Reber, München 1880.

kann. Dieselbe darf zwar in der Zahl der Gemälde von Rubens mit den meisten andern grossen Galerien nicht wetteifern: die Münchener Galerie zählt 77 seiner Gemälde, das Museum in Madrid etwa 60, und nicht viel geringer ist die Zahl seiner Bilder im Louvre und in der Eremitage. Berlin steht mit seinen 17 echten Werken des Künstlers etwa in gleicher Reihe mit den Galerien von Dresden und Antwerpen. Da dieselben aber sehr mannigfaltige Motive behandeln, aus den verschiedensten Zeiten herrühren und fast durchgängig eigenhändige Arbeiten, keine Ateliererzeugnisse sind, so kann die Vertretung des Meisters doch als eine gute gelten.[1])

Zunächst kommen sowohl der Zahl wie der Grösse nach seine Darstellungen kirchlicher Stoffe. Die grosse Anzahl derselben erklärt sich aus den Verhältnissen des Landes und der Zeit. Flandern war damals das gelobte Land für die katholisch kirchliche Malerei. Seit dem Regierungsantritte des Erzherzogs Albert und seiner Gemahlin Isabella (1598) suchte der Katholicismus unter der Führung der Jesuiten in jeder Weise Prunk und Pracht zu entfalten, vor allem auch durch die Künste. Was liess sich Glanzvolleres denken als die prunkvollen Kirchen im Jesuitenstil mit ihrem Fortissimo der Wirkung, den dick plastischen Ornamenten, der strahlenden Goldverzierung und als Perle im Golde ein Altarbild von Rubens!

Am frühesten unter den Berliner Bildern ist der heilige Sebastian, der noch aus der letzten italienischen Zeit des Künstlers, etwa aus den Jahren 1606—7 stammt. Die Art, wie das volle Sonnenlicht auf die eine Seite des Körpers fällt und die andere in tiefem Schatten lässt, bekundet die starke Einwirkung Caravaggio's, während die stilistische Behandlung des tiefgrünen Laubwerks an Bril erinnert. Auch der Körper des Heiligen, der deutlich den Akt erkennen

XII, 798 H

[1]) W. Bode, im Text zum Berliner Galeriewerk.

783. *P. P. Rubens:* Auferweckung des Lazarus.
(Nach Lithographie von Engelmann.)

lässt, weist auf die Jugendzeit des Künstlers. Von hervorragender Schönheit ist aber schon hier die abendliche Stimmung über der Landschaft, die weit über Alles geht, was frühere Landschaftsmaler geleistet hatten.

Die um 1618 entstandene Auferweckung des Lazarus zeigt ihn dann schon auf seiner ganzen Höhe als Meister der Composition, der Farbe und des Ausdrucks. Christus, eine edle Gestalt mit ungemein schönem mildem Gesicht, ruft den Lazarus aus dem Grabe hervor, Petrus befreit ihn von dem Leichentuch, indem er voll Inbrunst zum Meister aufblickt, während Andreas mehr verwundert und erwartungsvoll dem Vorgange zuschaut. Zwischen Christus und Lazarus knieen dessen Schwestern, vorn Martha, die sich sehnsuchtsvoll zum Bruder vorbeugt, weiter zurück Maria, deren Freude zwischen dem Wiedersehen des Bruders und der Ahnung von der Gottheit Christi getheilt ist. Die Färbung des Bildes ist leuchtend, das packende dramatische Leben mit höchster Kunst zu einer einheitlich geschlossenen Gruppe verschmolzen. XII,783

Die Krönung Mariae hat Rubens öfter behandelt und das hiesige Exemplar steht hinter andern Bearbeitungen des Gegenstandes zurück. Viel interessanter ist die flüchtige, XII,762

780. *Rubens:* Maria mit dem Kinde und Heiligen.
(Phot. Hanfstängl.)

XII,780 ungemein geistreiche Skizze zu dem grossen Altarwerk der Augustinerkirche in Antwerpen. Auf hohem marmornen Unterbaue thront die Königin des Himmels mit dem Christkinde, welches der hl. Katharina den Verlobungsring an den Finger steckt, während von den Seiten die Heiligen in Schaaren sich zur Verehrung herandrängen.

16,798K Auch die kleine Beweinung Christi ist bei skizzenhafter

781. *Rubens:* Heil. Cäcilia.
(Nach Lithographie von Wildt.)

Behandlung von vollendeter Wirkung. Der Leichnam Christi ist nichts als ein Akt, selbst die zufällige Anordnung auf der Bahre hat der Künstler beibehalten und die beiden klagenden Frauen, Magdalena und Maria, erst später flüchtig hinzugefügt. Aber das Colorit erreicht eine ganz wunderbare Wirkung. Die fett aufgetragenen hellen Farben haben den Schmelz und die Leuchtkraft des schönsten Emails und heben sich von dem unbestimmten dunklen Grunde in köstlicher Frische ab.

Aus der letzten Zeit des Meisters stammt die heilige Caecilie, die von einigen Engelknaben umgeben, die Orgel spielt. In echt Rubensscher Auffassung erscheint die Heilige als eine schöne üppige Brabanterin, das glänzende Auge ist emporgerichtet, der leichte Schleier zurückgeworfen, die zarten feinen Hände schweben über den Tasten der Orgel; sie trägt ein prächtiges gelbseidenes Kleid mit grünem Ueberwurf, die nackten Füsse, deren Zehen sichtbar werden, ruhen auf einem Kissen, während daneben ein Paar zierlich gestickte Pantöffelchen stehen. Die Züge sind diejenigen der schönen Helene Fourment, die der 53jährige Künstler 1643 als 16jähriges Mädchen geheirathet hatte, und deren jugendlich üppige Gestalt wir auch in einem guten Schulbilde vor uns sehen, das sie

XII,681
XII,758

774. *Rubens & Snyders:* Diana auf der Hirschjagd. (Photogr. Gesellschaft.)

in weissem ausgeschnittenem Seidenkleide und rothem Ueberwurf darstellt.

Kein Zweifel, dass in Rubens' religiösen Darstellungen nicht jene Innerlichkeit der Auffassung, jene demüthige Sammlung und naive Glaubensinnigkeit wie bei den alten vlämischen Meistern zu finden ist. Bei ihm tritt die Richtung auf das Kraftstrotzende vielleicht störend hervor. In allem aber gab er der kirchlichen Strömung seiner Zeit einen ungemein machtvollen Ausdruck und wusste dem Principe der Jesuiten, durch Prunk und Pracht des Kultus die Menge hinzureissen, vollauf gerecht zu werden.

Noch freier freilich konnte sich sein Genie in mythologischen Vorgängen aussprechen.[1]) Hier war er durch keine Tradition gebunden, hier schrieb ihm kein Besteller den Inhalt vor; frei konnte er sich das wählen, was ihm am meisten zusagte, frei konnte er mit den Figuren schalten und walten. Eine geradezu göttliche Sinnlichkeit, eine gewaltige dramatische Kraft schaltet hier ungehemmt.

Unter den Darstellungen aus der antiken Göttersage steht obenan der »Jagdzug der Diana«, ein Bild, das er im

XII,774

[1]) Friedr. Frhr. Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike, Jena 1882.

Vereine mit seinem Freunde Snyders malte. Diana ist im Begriff, einen Hirsch, den die Meute ihrer Hunde gepackt hat, mit dem Jagdspiess zu durchbohren. Ihr folgen zur Rechten ein bärtiger Alter, der den Wurfspeer nach dem Hunde schleudert und weiter zurück eine bogenspannende Nymphe; ein Jäger bläst das Jagdhorn, links hinter dem Hirsch entflieht die Hündin. An dramatischer Bewegung ist hier das Höchste geleistet. Voll Bewegung und Kampflust laufen und springen und taumeln die Thiere, kläffend, beissend, bedrohend, sich fürchtend. Und auf die breite Landschaft, auf die weich gemalte Haut der Göttin, auf den muskulösen Rücken des Mannes, auf die zartgefärbten Draperien wie auf die ungestümen Thiere wirft ein und dasselbe warme Licht seine hellen magischen Töne.[1])

Sehr zahm wirkt hiermit verglichen das vielbesprochene Gemälde »Neptun und Amphitrite«, das 1881 aus der Galerie Schönborn in Wien für zweimalhunderttausend Mark an das Museum überging. Neptun mit dem Dreizack sitzt auf einer schmalen Landzunge, über der ein dunkelbraunes Segel aufgespannt ist. Neben ihm zur Rechten steht ein nacktes junges Weib, welches ihren Arm um seinen Nacken legt. Daneben ruht in den Fluthen, auf ein Krokodil sich lehnend, eine hellblonde Nereide von üppigen Formen; links hinter der Gruppe steht ein Neger, ausserdem ist die Gegend von einem Nilpferd, einem Nashorn, einem Löwen und einem Tiger bevölkert. Die jugendliche weibliche Gestalt pflegt man gewöhnlich als Amphitrite zu bezeichnen, doch scheint die Anwesenheit der afrikanischen Thiere und des Negers darauf hinzuweisen, dass eher Libye gemeint ist, die eine der Gattinnen Neptuns im antiken Mythus war. Die Feier der Verbindung Neptuns mit Libye wäre demnach der

XII. 776 A

---

[1]) Max Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens, deutsch von Reber, p. 178.

eigentliche Gegenstand des Bildes. Hierzu stimmt vortrefflich die ganze Scenerie, sowohl die afrikanischen Flussgötter als die in Aegypten und am Nil heimischen Thiere. Auch an einem grösseren allegorischen Hintergrund fehlt es bei dieser Auslegung nicht. Neptun, der seine junge Gemahlin auf der aus dem Nil in das hohe

776 A. *Rubens:* Neptun und Amphitrite.
(Photogr. Gesellschaft.)

Meer hinausschwimmenden Insel mit sich nimmt: das ist im weiteren Sinne die Vermählung des Meeres mit Afrika. Rubens beschäftigte sich gern und oft mit solchen mythologischen Darstellungen, die auf das Verhältniss von Land und Meer Bezug haben. Auf den Streit, der sich sonst an das Bild geknüpft hat, soll nicht von Neuem eingegangen werden. [1]) Es ist bekannt, dass der Ankauf desselben den Anlass

[1]) Die ausführliche Besprechung des Bildes und den Nachweis seiner Echtheit gaben die vortrefflichen Abhandlungen von W. Bode »Neptun und Amphitrite« in den Preussischen Jahrbüchern Jahrgang 1881, und Julius Meyer, »Neptun und Amphitrite« im Jahrbuch der kgl. Preussischen Kunstsammlungen 1881. Ebenso trat O. Eisenmann in der Köln. Zeitung vom 26. April 1881 dafür ein. Gegen die Echtheit schrieb u. A. Anton v. Werner in der Zeitschrift »Die Gegenwart«, Jahrgang 1881. Die Fehde fand ihren Abschluss in dem witzigen Aufsatz »Künstler und Kunstgelehrte« von Bruno Bucher, Kunstchronik 1881 p. 593.

zu einer erbitterten Fehde von »Künstlern gegen Kunstgelehrte« gab. Man führte eine allgemeine verschwommene Vorstellung von Rubens gegen das Neptunbild ins Treffen und zimmerte aus diesen »Gefühlsgründen« die »Beweise« für die Unechtheit des Werkes, das man als ein Product des 18. Jahrhunderts hinstellte. Heute haben sich die Gemüther abgekühlt und der »unechte Rubens« prangt noch immer in der Galerie. Die gegen die Originalität vorgebrachten Bedenken können von keinem Sachverständigen mehr ernst genommen werden, hat doch bereits David Teniers d. J. in seinem darunter hängenden kleinen Bildchen die beiden Hauptfiguren aus dem Rubens'schen Werke copirt. Fraglich kann nur sein, ob wir in dem Bilde ein Jugendwerk des Meisters (um 1610) vor uns haben, als er noch nicht »unser Rubens« war, oder ob es ein Atelierbild aus seiner spätern Zeit ist, als seine produktive Thätigkeit ihren Höhepunkt erreicht hatte und er sich genöthigt sah, seine Mitwirkung auf eine Art von Oberaufsicht zu beschränken. Die letztere Ansicht hat Rosenberg gegenüber Bode vertreten.[1]) Er rückt das Bild in die Zeit zwischen 1622 und 1630, in welcher zahlreiche allegorische Darstellungen entstanden und Rubens, um den massenhaften Aufträgen decorativer Art genügen zu können, sich vielfach gut geschulter Gehilfenhände bedienen musste. Durch Rosenbergs Annahme, dass dem Bilde nur eine Skizze des Meisters zu Grunde liegt, die von einem Schüler ausgeführt wurde, würden sich in der That die Vorzüge und Mängel des Werkes am ehesten erklären. Denn wie einerseits die Massen gegeneinander mit der souveränen Meisterschaft, mit der überlegenen Weisheit eines Künstlers abgewogen sind, der die Periode des Suchens längst hinter sich hat, so sind andererseits manche Partien sehr mittelmässig in der Durchführung. Das Reptil, auf das sich die

XII, 866 E

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst 1882 p. 165.

Nymphe stützt, ist unbeholfen nach einem ausgestopften Exemplare gemalt, der Schwanz des Tigers ist an die unrechte Stelle gerathen und dem Nashorn liegt der bekannte Dürer'sche Holzschnitt zu Grunde — Dinge, die sich nicht wohl dem grossen Thiermaler, wohl aber einem Schüler zumuthen lassen, der die Thiere nicht nach der Natur studirt hatte, sondern sie nur aus der Zeichnung des Meisters kannte. [1])

Ganz er selbst ist Rubens in seinen Bacchanalien, die ihm zur Darstellung ungezügelter Sinnenlust und Sinnlichkeit die beste Gelegenheit boten. Bei dem hiesigen Bilde, das 1886 aus der Sammlung Blenheim erworben wurde und wohl als die schönste unter den vielen Bearbeitungen dieses Gegenstandes gelten kann, bricht das urwüchsig derbe Naturell, der ungezügelte Kraftgeist des Vlamänders so recht hervor. Es ist eine tolle Schaar, die da in cynischem Rausche sinnlos vorwärts taumelt, es ist ihnen allen »kannibalisch wohl«. Silen ist trunken; mehr ein rollendes Weinfass als ein gehendes Wesen, lässt er sich mit weinfrohem Blick und behaglichem Schmunzeln von dem Gelage zur Ruhe schleppen. Und das Gesindel, das mit einherzieht, was für ein malerisch prächtiger, licht- und farbenglitzernder Tross! Neben dem rothen fetten Bacchusknecht der schwarze Körper eines trunkenen Mohren, ein junger brauner Satyr und rosige kleine Kinder; rechts

XII, 776 B

---

[1]) Eine endgültige Datirung des Bildes scheint vorläufig unmöglich, da durch Bodes Untersuchungen die Rubensforschung in ein sehr verwickeltes Stadium getreten ist. Neuerdings hat er im Text zum Berliner Galeriewerk den Nachweis versucht, dass nahezu die Hälfte von A. van Dycks Jugendarbeiten unter Rubens' Namen gehen, ferner dass Rubens in den Jahren 1616—20 unter dem Einflusse seines Schülers van Dyck stand und erst dieser durch sein Beispiel den Lehrer von der bis dahin gebrauchten »kühlen und selbst kalten hellen Färbung, von der dünnen zuweilen fast glasigen Behandlung« abbrachte. Nach Bode würde das Bild in die erste Zeit des Meisters fallen, *bevor* er sich unter dem Einflusse van Dycks den malerischen Stil angeeignet, der ihn später so berühmt machte.

785. *Rubens:* Perseus befreit Andromeda.
(Phot. Hanfstängl.)

hinter dem schwer forttaumelnden Trunkenbold ein schlanker blanker Mädchenleib, die von Liebe und Wein berauschte Bacchantin, welche, das Tambourin in den hoch emporgehobenen Händen, ihrer sinnlichen Lust durch taumelnde Sprünge Luft macht. Die uralten griechischen Fabelwesen sind unter Rubens Pinsel zu vlämischen Zeitgenossen geworden.[1])

Von Darstellungen aus der Heroensage finden wir die Befreiung der Andromeda, einen Gegenstand, den Rubens viermal behandelt hat. Auf dem ersten Berliner Bilde ist Perseus, in rothem Mantel über vollständiger Rüstung, zu dem an den Felsen gebundenen nackten Weibe herangetreten, um ihre Bande zu lösen, wobei zwei kleine Liebesgötter ihm

XII,785

---

[1]) Max Rooses, Rubens mythologische Darstellungen in den Graphischen Künsten II p. 25.

behilflich sind. Die Scene ist dem Naturell des Künstlers entsprechend nicht tragisch, sondern heiter aufgefasst und ebenfalls wieder aus dem Antiken ins Vlämische übersetzt. Die Prinzessin ist eine üppige gesunde Vlamänderin, welche die schamhafte Hand vor den Schoos hält, der Pegasus eins der schweren Rosse aus den vlämischen Ställen.

XII, 776 C

Das zweite Bild, das mit dem Bacchanal aus der Sammlung Marlborough erworben wurde, schildert den vorhergehenden Moment, wo Perseus auf dem Pegasus durch die Luft schwebt und Andromeda, am Felsen gefesselt, ihren nahenden Retter noch nicht sieht. Ihr liebliches Gesicht zeigt deutlich die quälende Furcht vor ihrem Geschicke und ihre feinen Glieder scheinen in der Erwartung des Ungethüms zu zittern. Seit den wenigen Jahren, seitdem das Bild in der Galerie ausgestellt ist, wurde kein anderes Gemälde so bewundert und so oft copirt. Und es ist in der That wohl der schönste nackte Körper, den Rubens' Pinsel geschaffen. Das geradezu berückend schön gemalte Fleisch steht in herrlichem Gegensatz zu dem tiefrothen Gewand zu den Füssen der Jungfrau und leuchtet goldig aus dem Helldunkel des übrigen Bildes, aus dem das tiefblaue Meer und der Abendhimmel stimmungs-

785 B. *Rubens:* Andromeda.
(Nach der Radirung von W. Unger im Berliner Galeriewerk.)

779. *Rubens:* Das Christuskind mit Johannes und Engeln.
(Phot. Hanfstängl.)

voll hervortauchen. Selbst auf dem berühmten Bilde der Wiener Galerie hat Helene Fourment — die auch hier Modell stand — nicht die zarte milchweisse Hautfarbe. Und Rubens, der gelegentlich eine ähnliche Figur in wenigen Stunden hinpinselte, hat sich hier gar nicht genug thun können in der Durchführung, hat den Körper immer und immer wieder übergangen, um Eigenthümlichkeiten und Feinheiten desselben noch schärfer zum Ausdruck zu bringen.

Ganz reizend ist eine kleine Skizze zu dem in Madrid befindlichen Gemälde der Fortuna, wie sie auf einer Kugel einherschwebt, kühn in der Bewegung, graziös bei aller Fülle, von ganz leichtem Vortrag, aber von bezaubernder Harmonie der Tonwirkung. Dazu kommt die ebenfalls sehr geistvolle Skizze Mars und Venus, die durch besonders glühenden, tiefen Farbenton fesselt.

16,798C

22,798B

798 E. *Rubens:* Die Einnahme von Paris durch Heinrich IV.
(Phot. Hanfstängl.)

Ein bis dahin neues Genre erfand Rubens in seinen Kinderbildern, denen die Zeitgenossen ebenfalls gern allegorische Gedanken unterlegten. Die vier Kinder auf einem Zugstücke der Berliner Sammlung sollen eigentlich Christus, Johannes den Täufer, einen Engel und die christliche Kirche als die Braut Christi darstellen. Aber den Charakter dieses biblischen Motives hat der Künstler nur durch den Ausdruck im Christusknaben betont. Der ernste blondlockige Knabe blickt mit seinen dunklen Augen prüfend und theilnehmend in das Antlitz des kleinen Johannes, dessen Wange er liebevoll streichelt. Die gutmüthige Geschwätzigkeit dieses Knaben, die Heiterkeit des kleinen Mädchens und der kokette Blick des Engels, der das Lamm mit kindlichem Ungeschick zu Johannes bringt, sind mit grösster Feinheit der Kinderwelt abgelauscht.

XII,779

In welcher Weise Rubens historische Stoffe zu beleben wusste, indem er unter die ehrbare Versammlung der historischen Persönlichkeiten in ihren steifen Halskrausen nackte Genien, Götter und Göttinnen mischte, hat er besonders in seinem bekannten Cyklus aus dem Leben der Maria von

Medici gezeigt, der eine Reihe der Sääle des Louvre füllt. Hier ist nur einer der Entwürfe zu jener zweiten, nicht vollendeten Galerie, welche die Königin malen lassen wollte, nachdem Rubens die Bilderfolge aus ihrem Leben vollendet hatte: die Einnahme der Stadt Paris durch Heinrich IV. Der König berührt mit seinem Scepter die zu seinen Füssen knieende Figur der Lutetia, hinter welcher flehende Frauen und jammernde Kinder stehen. Zwei weitere unvollendet gebliebene grosse Gemälde, welche zu diesem Cyklus aus dem Leben Heinrichs IV. gehören, werden in den Uffizien zu Florenz bewahrt.

XII, 798 E

Ein anderes historisches Bild der Berliner Galerie, die Eroberung von Tunis durch Kaiser Karl V. (1535), ist besonders technisch von Interesse. [1]) Noch kaum zur Hälfte beendet, lässt es den Process der künstlerischen Arbeit vom ersten Beginn bis zur vollständigen Ausführung deutlich verfolgen. Hier sehen wir noch die ersten mit ungestümer Hand entworfenen, gleich mit dem Pinsel in braunen Strichen hingeschriebenen Umrisse der Figuren; dort sind einzelne Hauptmassen mit Andeutung der Licht- und Schattenwirkung zu einem gemeinsamen bräunlichen Ton zusammengefasst und die massgebenden Hauptfarben aufgesetzt; die Mittelgruppe im Vordergrund endlich ist schon bis zur vollen Deutlichkeit des farbigen Effekts durchgebildet. Die breit sich entrollende Kampfscene schildert eine Schlacht aus dem Kriege Kaiser Karls V. gegen Tunis. Links sprengt auf einem Schimmel Marchese del Guasto, der Feldherr des Kaisers, heran, hinter ihm kommt dieser selbst, ganz ähnlich wie auf dem berühmten Reiterbildniss Tizians im Madrider Museum aufgefasst; unmittelbar vor dem Feldherrn tummelt sich die wildverschlungene Gruppe zweier kämpfender Reiter, deren Pferde

XII, 798 G

[1]) H. Lücke, Neue Erwerbungen der Berliner Galerie, in der Zeitschrift für bildende Kunst IX p. 510.

sich grimmig in einander verbeissen. Rechts jagen vorwärtsstürmende Panzerreiter die Muhammedaner in die Flucht. An Kühnheit und dramatischer Gewalt der Erfindung kommt diese Composition den bedeutendsten Kampf- und Schlachtenbildern des Meisters gleich.

763. *Rubens:* Bildniss eines Kindes des Künstlers.

(Phot. Hanfstängl.)

Nur nach zwei Seiten seiner vielverzweigten Thätigkeit ist Rubens in der Berliner Galerie nicht vertreten: als Landschafter und als Porträtist. Wie er der Erste war, der in der Landschaft über die altflandrische Miniaturmalerei hinausging und die Naturerscheinungen als Ganzes zu fassen suchte, so steht er wegen seiner scharf objectiven Auffassung auch in der allerersten Linie der Bildnissmaler alle Zeiten. Um das zu sehen, muss man aber die Münchene Pinakothek aufsuchen, da Berlin kein vollgültiges Werk aufweist

XXI, 798 F Das Brustbild eines Mannes, hervorragend durch den mächtiger Ausdruck der an sich gewöhnlichen Züge und durch die breit markige Behandlung[1]), ist nur eine Studie zu dem Petru

16,763 eines grossen Petersburger Gemäldes. Das Bildniss eine Kindes des Künstlers ist nur die Studie zu einem der Enge auf dem Münchener Bilde »Maria im Blumenkranz«.

So hat die unerschöpfliche Thätigkeit des grossen vlämi schen Meisters alle Gattungen der Malerei umfasst. In de erstaunlichen Fülle und Mannigfaltigkeit des Schaffens, in de vollendeten Meisterschaft auf jedem Gebiete der Malerei kan

[1]) Neuerdings von Bode dem van Dyck zugeschrieben.

sich kein anderer Künstler mit ihm messen. Es war fast selbstverständlich, dass unter den gleichzeitigen Kunstgenossen sich kaum einer dem Einflusse des Rubens entziehen konnte.

Von allen Antwerpener Meistern hat *Abraham Janssens* verhältnissmässig am wenigsten von Rubens angenommen, sondern wurde in Italien durch Caravaggio und dessen Schule beeinflusst, deren harte Umrisse und schwere Schatten er auch später nicht zu überwinden wusste. Seine Bilder »Vertumnus und Pomona« und »Meleager und Atalante« haben einen strengen Stil in der Zeichnung, eine grössere Schärfe in der Modellirung, dabei eine kalte nüchterne Farbe und nichts von jener fröhlichen Lebenskraft, womit Rubens in ähnlichen Darstellungen stets seine Wirkung zu erreichen weiss. XXI, 775 u. 777

Eine Seite von Rubens bloss, nur das derb Sinnliche, fast bis zur Rohheit gesteigert, auch in der Mache, zeigt *Jacob Jordaens*, ein wilder vlämischer Bär, der von italienischem Einfluss nicht beleckt war. Seine Bedeutung liegt in lebensgrossen Sittenbildern, die er mit geringen Veränderungen zu wiederholen pflegte. Hier war sein kräftiger vlämischer Humor und seine realistische Auffassung am besten an ihrem Platze. Seinen Lieblingsstoff bildete das alte Sprichwort »Zo de ouden zongen, zo pypen de jongen« — eine Darstellung, XXI,879 die ausser im Berliner Museum auch im Louvre zu Paris, in der Münchener Pinakothek und in der Dresdener Galerie vorkommt. Eine zahlreiche Familie sitzt beim Mittagsmahl, und Alles, Alt und Jung, Hündchen und Papagei bemüht sich, den unerhörtesten musikalischen Lärm zu verführen. Das Ganze ist bunt und schreiend gemalt, die einzelnen Figuren aber von derbem Leben beseelt. Ein zweiter Lieblingsstoff von Jordaens, das Märchen von dem Bauern, der zur Bewunderung eines Satyrn mit demselben Hauch seine Finger warm und die Suppe kalt bläst, ist hier in einem Bilde von *G. van Herp* behandelt. **22**,945

Enger schloss sich *Abraham van Diepenbeek* in Auffassung

und Technik an Rubens an, nur machen seine Werke durchweg einen flaueren, zahmeren Eindruck. In seinem Bilde der Vermählung der heiligen Katharina, die niedergekniet ist um den Ring vom Christuskind zu empfangen, ist die Gestalt der Katharina nicht ohne Adel, der Kopf namentlich, dessen frei herabhängendes blondes Haar von einem feinen Blumenkränzchen umfasst wird, von sinnigem Ausdrucke. Das zweite gehört dem römischen Alterthum an und stellt die Römerin Cloëlia als Geissel des Etruskerkönigs Porsenna in dem Augenblicke dar, wo sie sich an der Spitze ihrer Genossinnen auf's Pferd wirft, um über den Tiber zu schwimmen und nach Rom zu entfliehen. Zwei von den Flüchtlingen tauchen ins Wasser, andere sitzen zu Pferd, bereit über den Strom zu setzen. Die nackten Körper werden nach allen Richtungen zur Schau gestellt, so dass selbst Rubens hierin nichts Gewagteres leistete. Nur die Bewegung in der Frauenschaar und die Wärme in den Farben ist geringer als bei jenem, und dem Ganzen fehlt der fröhlichere Glanz, den Rubens über solche Stoffe zu verbreiten weiss.

XXI,818 XXI,964

Einen ähnlichen Eindruck macht *Theodor van Thuldens* Triumphzug der Galatea, ein grosses Prunkbild, das schon nicht frei von einer gewissen theatralischen Manier ist und dessen weiche zarte Farbentöne einer tieferen Kraft entbehren. Galatea, die Göttin des stillen glänzenden Meeres, fährt mit drei Nereiden auf dem Rücken eines mächtigen Delphins, der von Tritonen gelenkt wird, über die Fluthen; über der Gruppe schweben Amoretten, zum Reigen sich verbindend oder ihre Pfeile abschiessend.

XXI,955

Ueberhaupt macht sich bei den späteren religiösen und allegorischen Compositionen oft ein gewisser reflectirender Zug im Uebermaass geltend. Die Künstler verfallen wieder wie ihre Vorgänger in die akademisch italienisirende Richtung, die sich der besonderen Begünstigung der im Lande herrschenden Jesuiten erfreute. Der Christus in Emaus von

XXI,968

955. *Theodor van Thulden:* Triumph der Galatea.
(Photogr. Gesellschaft.)

Jaspar de Crayer gehört zu den besseren Werken dieses oft sehr theatralischen Künstlers. Das Ganze ist genrehaft aufgefasst; die Speisen auf dem Tische, besonders ein grosser Käse, sind virtuos gemalt. *Peter van Mol* stellt den Jacob dar, der von seinem sterbenden Vater an Stelle des älteren Bruders gesegnet wird, nach der Stelle der Bibel: »Rebecca machte ein Essen, wie sie wusste, dass sein Vater es wolle, und zog ihm Esau's köstliche Kleider an, die sie zu Hause bei sich hatte, und that die Felle der Böcklein um seine Hände und bedeckte die Blösse seines Halses und gab ihm das Essen und das Brod, das sie gebacken. Und er trug es hinein und sprach: »Ich bin Esau dein Erstgeborener; steh auf, setze dich und iss von meinem Wildpret, auf dass deine Seele mich segne.« Und Isaak sprach: »Tritt her, mein Sohn, dass ich dich betaste und sehe, ob du mein Sohn Esau seiest oder nicht.« Und er erkannte ihn nicht,

XXI,994

denn die haarigen Hände machten ihn dem älteren ähnlich,
22,704 also segnete er ihn.« Allegorisch gibt sich *Simon de Vos* in seiner Züchtigung des Amor. In einem Saal von zierlicher italienischer Architektur sind liebende Paare zu festlichem Mahle versammelt; vorn links steht ein prächtiges Himmelbett, auf welchem Venus und Mars geruht haben. Aber der Herr des Hauses war abwesend; jetzt ist er unerwartet hereingetreten, und ergrimmt über den Unfug, fasst er den Stifter desselben, den Amor bei den Flügeln und peitscht ihm mit seinem Pfauenwedel die nackten Gliederchen durch. Venus springt entsetzt von ihrem Lager auf, dem Sohn zu Hülfe zu eilen; eine Schaar kleiner Liebesgötter stürzt sich in Hast und Verwirrung ins Freie hinaus, während die Damen ihre Lauten und Notenbücher zur Erde werfen und verzweiflungsvoll die Hände ringen. Obwohl sehr sauber gemalt, ist das Bild doch im Gedanken von Affectation nicht frei.

Um Haupteslänge werden alle diese Künstler von ihrem Mitschüler *Anthony van Dyck* überragt, dem einzigen aus der Riesenzahl der Rubensschüler, der es zu selbständiger Bedeutung gebracht hat, dessen Glanz nicht von dem des Meisters verdunkelt ist, sondern der neben ihm am Himmel der Kunst leuchtet. Wie jener uns als das kraftstrotzende Ideal der männlichen Schaffenslust vorschwebt, so scheint in van Dyck eher eine weibliche Seele zu wohnen. Ein zarter Hauch weicher Sinnlichkeit, eine leichte Sentimentalität zieht sich durch sein ganzes Wesen. Während Rubens Thaten darstellte, malte *er* Leiden.

Nur in der ersten Zeit, als er unter dem überwältigenden Einfluss der mächtigen Persönlichkeit des Meisters stand, ging er vollständig in dessen Kunstweise auf, wie besonders die
XII,770 Dornenkrönung Christi zeigt. Christus sitzt in der Mitte der Kriegsknechte, ein niedergekauerter Soldat bietet ihm ein Schilfrohr an, ein geharnischter Ritter setzt ihm die Dornenkrone auf, links schlägt ihm ein Scherge ins Antlitz. Gleich

787. *Antony v. Dyck:* Die bussfertigen Sünder.
(Nach Lithographie von A. Arnoldt.)

beim ersten Blick fällt das Bild durch das Rubensartige auf, obwohl unter Rubens' erhaltenen Werken diese Composition nicht vorkommt. Alles ist wie bei Rubens mehr auf Kraft als auf Eleganz berechnet; die Gestalten sind von nahezu riesenhafter Muskelbildung.

Auch das Gegenstück dazu, das im hinteren Saale aufgehängt ist, gehört zu den hervorragenden Werken aus van Dycks erster, noch ganz von Rubens beeinflusster Zeit. Zwischen Pfeilern steht links der Evangelist Johannes in wallendem rothen Mantel, und schaut, mit der Linken auf das Evangelium weisend, begeistert zu dem über seinem Haupte schwebenden Adler auf. Rechts steht Johannes der Täufer, mit dem Fell bekleidet und mit der Rechten auf das Lamm zu seiner Seite weisend. Das Gepräge einer noch rohen Genialität, ein Prunken mit geistreicher Handfertigkeit tritt hier besonders stark hervor; auch die hellen lichten Farben, namentlich das kecke Roth im Mantel des Evangelisten, entsprechen ganz dem Vorbild des Meisters.

XXI,799

In dem Augenblick, wo er den italienischen Boden betrat, fand er ein neues Ideal in den grossen Venezianern, die er voll auf sich wirken liess und deren Einfluss er sich gänzlich hingab. Auch van Dyck sucht fortan den Ausdruck der Stimmung vor allem im Colorit. Dasselbe erscheint dem seiner grossen Vorbilder getreu nachgeahmt; jede Farben-

zusammenstellung, jede Nüance kommt schon bei diesen vor, nur dass sich seine Werke durch einen gewissen weichlichen sentimentalen Zug von den ernsten, hehren venezianischen Andachtsbildern unterscheiden und das zarte Colorit oft an der Grenze der Ueberfeinerung steht.

778. *A. v. Dyck:* Grablegung Christi. (Nach Lithographie von C. Fischer.)

Schon die bei van Dyck häufig vorkommende Darstellung der bussfertigen Sünder, deren Hauptexemplar sich hier befindet, gehört, obwohl sie sich im Gedanken und in der Anordnung noch unmittelbar an Rubens anlehnt, coloristisch ganz in diese Periode. In halben Figuren ist die Gnadenmutter mit ihrem göttlichen Kinde dargestellt und vor ihr die reumüthigen Sünder, Maria Magdalena, der verlorene Sohn und der König David, sinnlich schöne, schuldbewusste, aber zutrauensvoll hingegebene Gestalten, auf welche die Himmelskönigin mit schmerzlichem Mitgefühl blickt.

XXI,787

Ein zweites hervorragendes Werk dieser spätern Zeit und zugleich für den elegischen Zug in van Dycks Kunstweise bezeichnend ist die Beweinung Christi, die unter dem direkten Einflusse Tizians entstand. Wehklagend, der Ohnmacht nahe, streckt Maria die Arme nach ihrem todten Sohne aus; Magdalena, selbst vom tiefsten Schmerze erfüllt, sucht sie mit leiser Bewegung zurückzuhalten; Johannes stützt das

XXI,778

Haupt des Heilandes und blickt zu Magdalena hinüber. Es ist eine wundersame Schönheit über diese Gestalten gebreitet, und auch der edle tiefe Ton, aus dem das Ganze herausgemalt ist, gibt trefflich die Stimmung der erhabenen Trauer wieder. Daneben sei noch die grosse Halbfigur eines heil. Petrus beachtet, ein ebenfalls coloristisch kräftiges Bild, das offenbar nicht lange nach van Dycks Rückkehr aus Italien entstand. XII, 790 E

Aber nicht diese religiösen Werke, sondern die Porträts vornehmer Persönlichkeiten sind es, an die man sofort denkt, sobald man den Namen van Dyck hört. Zum Maler der Aristokratie war er seiner ganzen Persönlichkeit nach wie kein zweiter geschaffen. Fein und elegant von Hause aus, fühlte er sich von jeher von dem derben Treiben seiner bürgerlichen Genossen abgestossen und sah in dem feinen Ton des höfischen Lebens sein eigentliches Element. Seine grossen Erfolge als Porträtmaler dankt er hauptsächlich diesem feinen Verständniss vornehmen Wesens, seiner glücklichen Gabe, sowohl das aristokratisch Selbstbewusste wie das durch vornehme Haltung Gewinnende mit elegantem Pinsel zum Ausdruck zu bringen. Es spiegelt sich in seinen Bildern gewissermassen das eigene Wesen des Künstlers wieder, der schon in Italien im Kreise seiner Genossen den Spitznamen »Sinjoor« führte und später als Hofmaler am gar zu lustigen Hofe Karls I. von England seine Zeit fast ausschliesslich bei den Orgien der ausschweifenden Aristokratie und auf der Rennbahn zubrachte.

Berlin kann sich, was van Dycksche Bildnisse anlangt, mit andern deutschen Galerien, besonders der Münchener Pinakothek nicht messen. Es ist hier nur eines seiner Hauptwerke vorhanden, welches, 1634 in Antwerpen gemalt, den Stammvater des heute in Italien regierenden Hauses Piemont-Savoyen, den Prinzen Thomas François de Carignan darstellt, der sich damals als spanischer General in den Niederlanden aufhielt. In voller Rüstung, nur das Haupt unbedeckt, mit einem 16,782

prächtigen Spitzenkragen geschmückt, steht er vor uns. Die ritterliche Haltung und die feingebildeten Hände verrathen den vornehmen Aristokraten. Der Kopf ist von anziehender, männlicher Schönheit, die Stirn heiter und offen, das Auge von unbestimmtem schwankendem Ausdruck. Weit mehr Energie spricht aus

790. *Ant. v Dyck* Die Kinder Karls I. von England. (Nach Lithographie von Fr. Jentzen.)

XXI,788 den Zügen der bigotten Infantin Isabella, der Tochter Philipps II. von Spanien, die wir als Priorin in der Tracht des von ihr gestifteten geistlichen Ordens vor uns sehen. Als Gemahlin des Statthalters Albrecht von Oesterreich und nach dessen Tode als selbständige Regentin der Niederlande war es diese Frau, welche die kühnen freiheitsstolzen Vlaamen von Neuem unter das katholische Joch beugte, gegen das sie sich mit ihren nordrheinischen Brüdern so todesmuthig erhoben hatten, — welche mehr als dreihundert Kirchen in Belgien erbaute, das Land mit Mönchen und Nonnen überschwemmte und in 30 Jahren mehr geistliche Stiftungen gründete, als vorher in drei Jahrhunderten errichtet waren. Das Berliner Bild ist von Gehülfen des Meisters nach dem in der Galerie zu Turin befindlichen Originale ausgeführt. Unter den Werken seiner englischen Zeit sind die Kinder XXI,790 des englischen Königspaares von besonderem Interesse. Das Original zum Berliner Bilde vom Jahre 1637 befindet sich in

831. *Cornelis de Vos:* Bildniss eines Ehepaares auf der Terrasse seines Landhauses.

(Photogr. Gesellschaft.)

der Galerie zu Windsor; das Berliner Exemplar ist eine in der Werkstatt unter Aufsicht des Meisters hergestellte Wiederholung. In einem Gemach, das sich im Grunde nach dem Parke öffnet, steht in der Mitte auf einem türkischen Teppich Prinz Karl von Wales, die Hand auf eine grosse Dogge gelegt, links die Prinzessin Maria und Prinz Jakob, Herzog von York, rechts vor einem mit Früchten besetzten Tische die Prinzessin Elisabeth, welche die kleine, auf einem Stuhle sitzende Prinzessin Anna hält. Unter Beibehaltung der nöthigen Hofetikette ist doch die anmuthige Naivetät der Kinder schön zum Ausdruck gebracht, und man kann nur mit Rührung an das denken, was die Geschichte von ihnen erzählt. Den beiden kleinen rechts war nur ein kurzes Leben beschieden: Elisabeth ist mit 15, Anna mit 4 Jahren gestorben. Der schöne lockige Knabe im rothen Seidengewand wurde später der leichtsinnige, charakterlose und wollüstige Karl II., der um Jahrgelder und Mätressen den eigenen Glauben und die Ehre des Landes an Ludwig XIV. verkaufte. Sein Brüderchen neben ihm, das in seinem langen Kleide und weissem Häubchen fast wie ein Mädchen ausschaut, ist Jacob II., der eifrige Convertit, der mit dem Trotze des Fanatikers den Katholicismus in England wieder einführte, 1688 das Reichssiegel in die Themse warf und in Verzweiflung aus dem Land seiner Väter floh. Sein Schwesterchen neben ihm, das

schon so verständig dreinblickt, ist die spätere treffliche Gemahlin Wilhelms III. von Oranien, des Statthalters der Niederlande, an dessen Seite sie nach der Vertreibung des Bruders als Königin in England einzog.

Derselbe aristokratische Zug wie bei van Dyck macht sich bei den übrigen Bildnissmalern geltend. Insbesondere ist es bezeichnend für die Porträtmalerei der vlämischen Schule, dass sie nicht selten als Familienbild durch den grossen Umfang und durch die festliche stattliche Erscheinung der Dargestellten sowie durch die malerische Umgebung einen in's monumentale erhöhten Charakter trägt. Ein wirkungsvolles Werk dieser Art ist das grosse Familienstück von *Cornelis de* XII,831 *Vos,* ein vornehmer Herr mit seiner Gemahlin, welche Hand in Hand auf der Terrasse ihres Gartens sitzen. Beide haben das Gepräge einer charaktervollen Vornehmheit. Seitwärts sieht man auf den holländ- XII,832 ischen Garten hinab. Das zweite Bild stellt die beiden Töchter des Malers, zwei allerliebste blondlockige Vlaamenkinder dar, wie sie in ihrem Sonntagsstaat auf der Erde sitzen und zum Vesperbrod Pfirsiche und Kirschen verzehren.

854A. *F. Duchatel:* Bildniss eines jungen vlämischen Edelmannes.

(Photogr. Gesellschaft.)

In Brüssel war *Peter Meert* ein tüchtiger Bildnissmaler, XII,844 dessen Porträt des »Rheders und seiner Gattin« in seiner schlichten Auffassung, seinem klaren warmen Tone und seiner

frischen, breiten Behandlung als ein Meisterwerk gelten kann. Daneben hängt das überlebensgrosse Bildniss eines jungen vlämischen Edelmannes von *François Duchatel*, das mehr kostümlich von Interesse ist. XII, 854 A

Gonzales Coques ist durch eins seiner liebenswürdigsten und feinsten Porträts in dem kleinen Massstabe vertreten, in dem er so viel Eleganz mit so weichem und doch kräftigem Vortrag zu verbinden wusste. Es gilt für das Bildniss des Schriftstellers Cornelis de Bie, des Verfassers von »Het gulden Cabinet van de edele vrij Schilderconst, Antwerpen 1662«, welches Nachrichten über die zeitgenössischen Künstler gibt. Der junge Mann im silbergrauen Kleide macht eben im Schreiben eine Pause; die Feder in der Rechten, einen Brief in der erhobenen Linken, lehnt er sich behaglich in den Sessel zurück. 16,864B

So umfangreich diese Thätigkeit war, die auf dem Gebiete der Historien- und Porträtmalerei entfaltet wurde, so spiegelt sich in ihr doch nur ein Theil des vlämischen Kunstbetriebs wieder. Wie im 16. Jahrhundert stehen auch jetzt noch den Historien- und Porträtmalern die Kleinmeister gegenüber. »Sie schufen ihre kleinen Bilder nicht für Kirchen und öffentliche Gebäude, sondern für die Stube, wie sie auch ihre Helden nicht im Himmel und in den Palästen, sondern in bürgerlichen Wohnungen oder auf dem Lande suchten.« Während die Schule des Rubens mehr mit der festlichen und prachtliebenden italienischen Kunst verwandt ist, stammen diese Kleinmeister direct von der van Eyck'schen Kunstweise ab, der bereits das scharfe Festhalten auch der kleinsten charakteristischen Züge eigenthümlich war. In diesem Sinne sind sie geistesverwandt mit der gleichzeitigen holländischen Kunst, die sich ebenfalls aus der Intimität heraus entwickelte.

Zwei Künstler namentlich vertreten in Rubens' Zeit und in seiner Nähe diese durch und durch volksthümliche Richtung: Adriaen Brouwer und David Teniers der Jüngere.

Besonders *Adriaen Brouwer,* der in den 32 Jahren seines Lebens etwa 50 Bilder gemalt hat, ist wegen der Schärfe seiner Beobachtung, der Urwüchsigkeit seines Humors und der freien Meisterschaft seiner Darstellungsweise ein Liebling der Künstler und Kenner. Damen und Schöngeister freilich wird er weniger ansprechen. Denn die Stätten, die er malte, sind die Kneipen, die der gemeine Mann besuchte. Und zwar sind es vornehmlich dreierlei Scenen, die er, mit Abänderungen, auf allen seinen Bildern wiederholte. Die Bauern unterhalten sich in der Wirthsstube mit Rauchen, Kneipen, Würfeln und Kartenspielen; es folgen Streitigkeiten, Prügeleien, Messerkämpfe; dann gehen sie zum Dorfbader und lassen sich verbinden. In seiner ganzen Bedeutung als Bauernmaler kann man ihn freilich nur in der Münchener Pinakothek kennen lernen, die nicht weniger als 18 Werke von ihm besitzt. Von den Bildern, welche die Suermondtsche Sammlung dem Berliner Museum zuführte, kann nur eines unter der Sonde der Kritik Stand halten. Der eingeschlafene Bauer im Wirthshause wurde von Brouwer in mehreren Bildern behandelt, wovon das schönste Exemplar in der Galerie zu Karlsruhe vorkommt. In dem dortigen Bilde ist namentlich die Lichtwirkung wunderbar. Der volle Lichtstrahl fällt auf den rothen Rock des Schläfers. Die Töne sind von höchster Leuchtkraft und stufen sich in grösster Zartheit der Uebergänge von der klaren Durchsichtigkeit der vorderen Partien bis zur geheimnissvollen Dämmerung des Hintergrundes ab. Mit diesem Karlsruher Exemplar verglichen wird das Berliner mit seiner einförmigen braunen Färbung und weniger geistreichen Zeichnung wohl nur als die freie Wiederholung eines Zeitgenossen zu gelten haben. Auch der rauchende Zecher in graugelbem Kittel, der in einem zum Lehnstuhl umgewandelten Fasse sitzt, scheint eher von J. van Craesbeek herzurühren. Das einzige Bild aus der Suermondtschen Sammlung, das Bode als echt gelten lässt, ist die alte »Frau, die sich

22,853G

16,853E

16,853A

853H. *Adr. Brouwer:* Die Landschaft mit dem Schäfer.
(Nach Radirung von F. L. Meyer, Graph. Künste VI.)

vor dem Spiegel schmückt«, von L. Vorsterman in der Folge der sieben Todsünden des Meisters als Superbia gestochen. Während Brouwer also auf seinem eigentlichen Gebiete, als Bauern-Maler, in Berlin nicht vertreten ist, lernt man ihn hier auf einem andern Felde kennen, das er sonst selten betreten hat: als Landschafter. Die Mondscheinlandschaft trägt zwar den Charakter des Improvisirten, ist aber doch von grosser Bedeutung. Wasser, eine Hütte und eine Gruppe von Bauern, die ganz leicht, nur als Staffage hergesetzt sind, bilden die einfache Scenerie des Bildes, das trotzdem eine wahrhaft poetische Wirkung ausübt. Der Künstler hat mit wenigen fetten Strichen, wahrscheinlich aus dem Gedächtniss, den fesselnden Eindruck wiederzugeben versucht, den eine Stimmung in der Landschaft in ihm hervorbrachte. Auch das zweite Bild, eine schlichte, klare, von duftigem Sommerlichte durchflossene Hügellandschaft mit einem Schäfer, ist von grossem Interesse als geistreiche Skizze nach der Natur, welche die malerische Technik des Künstlers in allen ihren charakteristischen Zügen erkennen lässt. Alle Reste der kleinlichen Behandlungsweise der Brueghelschule sind vollständig überwunden. Das Motiv ist schlicht der vlämischen Natur entlehnt. Die Auffassung und Durchführung ist breit und stimmungsvoll, die Färbung tief, warm und leuchtend. Auf hellbraunem Grunde ist die Farbe prima, zum Theil nur skizzirend aufgetragen und dadurch jene ausserordentliche

22,853B

16,853H

Helligkeit und duftige Wirkung des Sonnenlichtes erzielt, welche die neueren französischen Landschafter wieder anstreben.[1])

Die Bedeutung dieser Bilder tritt um so mehr hervor, wenn man sie mit den übrigen Landschaften der vlämischen Schule vergleicht. Den Vlamändern ist im Allgemeinen das völlige Verständniss und die freie Wiedergabe der Natur sehr schwer geworden. Ihre Landschaften erscheinen auch in der nachbrueghelschen Periode gewöhnlich noch zu sehr arrangirt, zu wenig natürlich in Formen und Farbe. Der sonst hauptsächlich als Schlachtenmaler bekannte *Peeter Snayers* gibt einen phantastischen Durchblick zwischen braunen lehmigen Hügeln in eine glänzend blaue Ferne. Auch die abendliche Hügellandschaft mit dem Regenbogen von *Lucas van Uden* hat weder etwas von der breiten Natur eines Rubens noch von der wahren Natur der Holländer. Dasselbe gilt von der italienischen Thallandschaft des *Hans Tilens,* in der obendrein die anspruchsvolle, von Fr. Francken d. J. hineingemalte Staffage der Diana mit ihren Nymphen ziemlich störend wirkt. Selbst der Marinemaler *Bonaventura Peeters* hat die eigentliche Poesie des Meeres schwerlich gefühlt und sich niemals von

XXI,751

XII, 1678 A

XXI,732

XXI,939

857. *David Teniers d. J.;* Der Künstler mit seiner Familie.

(Phot. Hanfstängl.)

---

[1]) W. Bode, Adriaen Brouwer, in den Graphischen Künsten VI p. 21.

856. *David Teniers d. J.;* Die Puffspieler.
(Phot. Hanfstängl.)

dem Triebe nach einer besonderen, gleichsam geräuschvollen Wirkung los machen können. Brouwer steht mit seinen Bildern vereinzelt da, und die schlichte Einfachheit derselben erklärt sich wohl daraus, dass er durch seinen langen Aufenthalt in Holland halb Holländer geworden war.

Unstreitig gehört er zu den bedeutendsten Meistern des 17. Jahrhunderts. In voller Einseitigkeit bildete er seine Individualität aus und malte nur das, was ihm am allermeisten zusagte. Ganz anders *David Teniers d. J.,* der vornehme Hofmaler und Galeriedirector in Brüssel. Kühler, objectiver tritt er an die Natur heran. Er fragt nicht lange, ob ein Stoff seiner Individualität, seiner Darstellungsweise auch ganz entspreche, ob er ihm »liege«, wie man jetzt sagen würde, sondern malte geradezu Alles, was er mit Augen sah und hat so gut wie Nichts aus dem Leben seiner Zeit unbeachtet und ungemalt gelassen. Daher sind seine Darstellungen ethnographisch und kulturhistorisch geradezu unschätzbar, während sie künstlerisch freilich nur in den seltensten Fällen mit denen Brouwers sich messen können. Man braucht nur sein Familienbild zu betrachten, auf dem er vor seinem Schlosse im Kreise seiner Familie das Cello spielt, während seine Frau und sein Sohn ihn mit Gesang begleiten, so sieht man, dass es ihm mit der Bauernmalerei keine besondere Herzenssache sein konnte. Die vlämische Kirmess zeigt sein Talent in der Anordnung und Gruppirung grösserer Massen, und auch das zweite Bild, das in einer Schenke zwei Bauern beim Puffspiel darstellt, ist ein treffliches Werk

XII,857

16,866C

16,856

von zarter Färbung und geistreicher Behandlung. Beide Bilder aber stehen in der lebendigen Auffassung der einzelnen Typen hinter ähnlichen Werken von Rubens oder Brouwer weit zurück. Teniers ist amüsant, gross in der Erfindung, gelegentlich sogar humoristisch, aber niemals der feine und tiefe Kenner der menschlichen Leidenschaften, wie Brouwer es gewesen. Ein besonderes psychologisches Interesse verknüpfte ihn nicht mit diesem Gegenstande. Er malte die Bauern für seine Cavaliere und malte infolgedessen conventionell. Der Bauer war ihm eine beliebte auf dem Kunstmarkte gesuchte Figur, aber er hätte ebenso gut Ritter oder Cavaliere gemalt und malte sie auch. Gleich sein frühestes datirtes Werk (von 1634) stellt eine Gesellschaft von zwei Cavalieren und zwei Damen bei Mahl und Musik mit zwei Dienern dar. 16,866B

Ferner lebte die altniederländische Lust an Spuk- und Teufelsgeschichten bei Teniers noch einmal auf. Schon sein Vater *David Teniers der Aeltere* hatte Stoffe wie die Versuchung des hl. Antonius in heller harter Färbung, spitziger und kleinlicher Behandlungsweise gemalt. Die Darstellung des gleichen Stoffes von der Hand seines Sohnes ist diesem Bilde aber an Umfang wie durch phantastische Erfindung und Feinheit des Farbentones weit überlegen. Ungethüme in den abenteuerlichsten Formen haben den Heiligen ergriffen und machen ihn auf eine junge Frau in schwarzem Seidenkleide aufmerksam, die, vom Teufel in Gestalt eines alten Weibes herangeführt, mit einem gefüllten Weinglase vor ihn hintritt. Ringsum sieht man allerlei wüstes Teufelsvolk, das den unsinnigsten Lärm vollführt, singt, schreit und krächzt. Noch abenteuerlicher geht es in der Luft zu, wo ein Vogel und ein Fisch ein Turnier mit einander aufführen, während rings allerlei Gewürm umherfliegt. Es ist ein geistreicher Wahnsinn in dem Bilde, und erst bei näherem Zusehen merkt man, dass es lauter Merkwürdigkeiten eines

22,866

22,859

859. *David Teniers d. J.;* Versuchung des hl. Antonius.
(Photogr. Gesellschaft.)

Naturalienkabinetes sind, die in geschickter Gruppirung und Beleuchtung den unheimlichen Effect hervorbringen. Auch der böse Reiche, der bei seiner Ankunft in der Hölle von einer drolligen Sippschaft von Teufeln in Empfang genommen wird, gehört zu den launigsten Höllenbildern des Meisters. XXI, 866 D

Von *Joost van Craesbeeck,* dem Nachfolger Brouwers, ist das ganz kleine Brustbild eines Bauern, von *David Ryckaert* ein sehr hübsches Genrebildchen, ein Dorfnarr, den ein Bursch verspottet, vorhanden. 22,856A 16,856B

Die grossen Eigenschaften der vlämischen Schule, Schwung der Formen und Bewegtheit der Composition geben sich schliesslich auch im Thierstück monumentalen Umfangs, im Stillleben wie im Blumenstrauss der vlämischen Meister kund.

974. *F. Snyder (?)*, Die Bärenjagd.
(Nach Lithographie von C. Mittag.)

An erster Stelle steht hier *Frans Snyders*, der geniale Darsteller wildbewegter Jagdbilder, die er oft genug mit Rubens zusammen malte, wobei dieser die Figuren übernahm. Seine selbständigen Bilder stellen in der Regel Sauhetzen oder Löwen auf der Jagd auf kleineres Gethier u. dgl. dar. In einer Auffassung, die derjenigen seines grossen Freundes vollkommen würdig war, in schönem Ton, mit breitem sicherm Pinselstrich wusste er besonders das borstige Fell der Wildschweine und die feineren Haare des Rehs und der Hunde mit einer Meisterschaft wiederzugeben, in der ihn noch keiner wieder erreicht hat. Neben diesen Thierbildern malte er auch riesige lebensgrosse Stillleben — Wildpret, todtes und lebendes Geflügel, Früchte, Hummern und Austern — hinter denen die Köchin auftaucht oder um welche näschige Katzen umherschleichen. Leider ist in der Berliner Galerie nur ein kleineres Stillleben — eine japanische Porzellanschale mit Trauben, Quitten und Aprikosen — vorhanden, und auch als Thiermaler ist er nicht vollgültig vertreten. Ausser einer geist-

XXI, 774 B

reichen Studie von vier Hundeköpfen ist nur ein Hahnenkampf vorhanden. Früher wurde ihm auch die grosse Bärenjagd zugeschrieben, die jedoch in der Form und Bewegung der Thiere die Kraft und Bestimmtheit des Snyders vermissen lässt und nach der flaueren Färbung und der weicheren, weniger energischen Behandlung eher von *Paul de Vos* herrührt. Näher kam dem Snyders *Jan Fyt,* der fast dasselbe Repertoir hatte, während *Adriaen van Utrecht* mit Vorliebe Hühnerhöfe malte. Zum Schluss seien *Daniel Seghers* und sein Nachfolger *Nicolaus van Verendael* beachtet, welche die üppig ausladenden Steinornamente ihrer barocken Reliefe mit den saftigsten Blumen und Guirlanden zu schmücken wussten.

[XXI, 774 A, 878 u. 974]

[XXI, 976, 978, 977 A]

Werfen wir noch einen Rückblick auf die ganze vlämische Malerei, so können wir sie in *einen* Namen zusammenfassen: Rubens. Er befreit die vlämische Kunst von der kalten italienischen Nachahmung; er repräsentirt ihren Gipfel und ihren Mittelpunkt; von ihm gehen Alle aus, von ihm haben sie ihr Können, von ihm strömt ihnen geistiger Inhalt zu, seine heitere, festliche Auffassungsweise ist ihnen Allen zu Theil geworden. Als der grosse Meister verschied, war auch der ganzen Schule der Lebensfaden abgeschnitten. Jeder malte noch bis zu seinem Tode fort in der Weise, die er dem Meister zu danken hatte. Neu erstanden aber ist von diesem Augenblick an Keiner mehr, der einen auch nur annähernd gleich grossen Namen in der Kunstgeschichte hinterlassen hätte.

VIII. Die Holländer.

Saal XXI. Cab. 17, 18, 19, 20. Korridor 22.

So lange die Niederlande ein Ganzes bildeten, war von einer besonderen holländischen Kunst gegenüber der tonangebenden flandrischen nicht die Rede.[1]) Wie ihre vlämischen Genossen zogen auch die Holländer im 16. Jahrhundert nach Italien, um sich die dortige Kunstweise anzueignen. Erst die Verschiedenheit des Erfolges, mit dem die nördlichen und die südlichen Provinzen aus dem langen blutigen Kriege gegen die spanische Herrschaft hervorgingen, hatte eine ausgesprochene Verschiedenheit der Kunstentwicklung hier und

---

[1]) Die wissenschaftliche Grundlage für die Behandlung der holländischen Malerei hat W. Bode in seinen »Studien zur Geschichte der holl. Malerei«, Braunschweig 1883 geschaffen. Ausserdem sind H. Riegels »Abhandlungen und Forschungen zur niederländischen Kunstgeschichte, Berlin 1882« zu vergleichen.

dort zur Folge. Das Jahr 1609, in welchem der Abschluss eines 12jährigen Waffenstillstandes thatsächlich die Anerkennung der sieben vereinigten Provinzen als eines selbständigen Staates in sich trug, war gewissermassen das Geburtsjahr der holländischen Malerei. Ein Jahrhundert lang behauptete das holländische Volk seitdem eine ehrenvolle und selbständige Stellung im Rathe der Völker, und in diese Zeit fällt auch die Blüthe der holländischen Kunst. Nur kurze Zeit, höchstens 60 Jahre lang, hat dieselbe gedauert, nur zwei aufeinanderfolgende Künstlergenerationen hat sie hervorgebracht, und doch ist vielleicht nirgends auf der Welt in einer so kurzen Spanne Zeit soviel Schönes und Kostbares geschaffen worden wie damals von diesem Volke. Vom Volke im eigentlichen Sinne des Wortes. Denn wohl zum ersten Mal erscheint uns eine Kunst in dem Grade volksthümlich: nicht von der Kirche gepflegt, auch keine höfische Kunst, wie wir sie in den andern Ländern beobachtet haben, sondern im engsten Zusammenhange mit dem Bürgerthum. Nicht wie die Italiener und Vlamänder für Kirchenhallen und für die Säle der Grossen dieser Welt, sondern für das behagliche Heim des wohlhabenden Bürgers hatten die holländischen Maler zu arbeiten, und demgemäss ist auch der Charakter ihrer Bilder ein ganz anderer. Die Italiener zeigen uns das Hohe, Herrliche, Erhabene, das Göttliche in der Kunst, ihre Malerei erhebt uns und stimmt uns zur Andacht, die Holländer zeigen uns das Menschliche menschlich. Jene führen uns in höhere Sphären, hier verkehren wir fast ausschliesslich mit unsers Gleichen. Die Italiener versetzen uns in Begeisterung, die Holländer in Entzücken; wir gewinnen sie lieb und lernen sie bei näherer Betrachtung immer mehr würdigen, so wie man alte Freunde immer höher schätzt, je öfter man mit ihnen verkehrt.

Die erste Periode der holländischen Malerei, die etwa mit dem Abschlusse des Waffenstillstandes im Jahre 1609

beginnt und bis 1640 dauert, trägt deutlich das Kennzeichen der Kämpfe, unter denen Land und Volk ihre Selbständigkeit errungen hatten. »Gross geworden inmitten des begeisterten Streites der Bürger für die Freiheit des Vaterlandes, gehoben und belebt durch die allgemeine Theilnahme an den öffentlichen Dingen, war die Kunst durchaus national und volksthümlich, frei und derb, entschieden und eigenartig, wie das Volk selbst es geworden.« [1])

Zunächst feierte die Malerei — wie es der natürliche Lauf der Dinge mit sich brachte — als ihren würdigsten Gegenstand den freien Bürger, den Sieger in den heldenmüthigen Freiheitskriegen, den Menschen an sich im Vollgefühl seiner Existenz, die er sich selber erobert hatte. Zu keiner Zeit und in keiner Schule ist die Porträtmalerei in solchem Umfange ausgeübt worden wie damals in Holland: in allen Städten des Landes ist eine Anzahl Künstler ausschliesslich damit beschäftigt, die Gestalten ihrer Landsleute der Nachwelt zu überliefern.

Auf den ersten Blick mag es schwer sein, diese Bilder zu würdigen, denn es fehlt ihnen der poetische Hauch aristokratischer Feinheit, der bei den vlämischen Meistern so fesselte. Wir haben keine elegante aristokratische Hofgesellschaft vor uns, sondern ehrsame Bürger mit ihren Frauen, sämmtlich ernste, strenge Persönlichkeiten ohne bestechende Aussenseite. Und doch, was für ein stolzes tüchtiges Geschlecht! Der Mann fühlt sich als Bürger eines freien Gemeinwesens und weiss, dass er etwas gilt. Bei den Frauen ist alles bieder, gediegen, ehrbar, die Gesichter wie die Kleider. Dem entspricht auch die Mache: einfach, solid, bürgerlich.

In Delft, wo unter Wilhelm von Oranien sich ein reicher

---

[1]) Vrgl. die Einleitung zu Bodes »Studien«, wo in meisterhaften Strichen der Entwicklungsgang der holl. Malerei gezeichnet ist.

753. *Paulus Moreelse;* Bildniss einer jungen Frau.

(Photogr. Gesellschaft.)

politischer und höfischer Kreis sammelte, entfaltete *Michiel Mierevelt* als Porträtmaler eine reiche Wirksamkeit, von dem die Galerie ein klar und fest, wenn auch alterthümlich streng behandeltes kleines männliches Bildniss von 1624 und das 19,948C Porträt des holländischen Theo- 17,748A logen Jan Uijtenbogaert von 1632 besitzt. In Utrecht wirkte *Paulus Moreelse,* von dem das Bildniss einer jungen Frau von XXI,753 1628 vorhanden ist, im Haag *Jan van Ravestyn,* von dem wir das Porträt eines Gelehrten mit XXI,757 seinem Töchterchen und dasjenige eines Herrn von Nieu- 19,757A wekerke vor uns haben. In Dordrecht war *Jac. Gerrits Cuyp* thätig, von dem das Museum ein ausgezeichnetes weibliches Bildniss von 1624 und das XXI,743 Porträt eines holländischen Brautpaares als Damon und Phyllis 18,943A besitzt. In Amsterdam endlich stossen wir auf *Corn. Janssens van Ceulen* und auf *Thomas de Keyser,* der hier in ganz un- 11,750A gewöhnlicher Qualität vertreten ist. Die zwei lebensgrossen Bildnisse des Amsterdamer Bürgermeisters Cornelis de Graef und seiner Gattin Katharina Hooft sind ihm allerdings abzu- XII,753 A u. B sprechen und scheinen nach der moderneren Auffassung eher dem *Nicolas Elias* anzugehören, einem tüchtigen Amsterdamer Meister, den erst die neueste Forschung wieder zu Ehren brachte. Bezeichnet sind dagegen zwei kleinere Gegenstücke von 1628, ursprünglich Flügel eines Altarbildes, 17,750B u. C welche Bildnisse der Donatoren, hier Vater und Sohn, dort Mutter und Tochter darstellen. Die ernste Stimmung in

den Gesichtern, die feine lebendige Individualisirung wie die vollendete Durchführung machen diese Bilder zu den gediegensten Leistungen jener Zeit. Auch das tüchtige Gruppen- XXI,750 bildniss einer holländischen Kaufmannsfamilie ist von grossem Interesse. Vater und Mutter sitzen auf beiden Seiten des Bildes, beides ehrliche, tüchtige Leute. Er hält seine Hauspostille in der Hand, sie ruht von ihren häuslichen Sorgen im Lehnstuhle aus. Neben dem Vater steht der älteste Sohn, ein 21jähriger junger Mann von hausbacken solidem Ausdruck, der sein rothes struppiges Haar sorglich nach beiden Seiten niedergekämmt hat, neben der Mutter der jüngste, ein verzogenes Bürschchen von eigensinnig zornigem Temperament. Hinter dem Tisch paradiren die drei Töchter, sämmtlich der Mutter wie aus den Augen geschnitten, die jüngeren noch steif und blöde, die ältere 19jährige von jüngferlicher Sprödigkeit. Ihre Hände wussten sie beim Modellstehen nirgends unterzubringen, und so half sich der Maler damit, dass er jeder einen Apfel zu halten gab — eine Beschäftigung, die sie nun mit einem Ernst ausführen, der ans unfreiwillig Komische grenzt.

Die Trockenheit und Härte in Auffassung und Colorit, die an den älteren dieser Bilder noch stört, wurde bald überwunden. Der grosse *Frans Hals* führte die Porträtmalerei zu ihrer höchsten Vollendung.[1]) Diesen Meister, dessen Geltung auf dem Kunstmarkte in den letzten Jahren fortwährend gestiegen ist, kann man jetzt nächst Harlem am vollständigsten in Berlin würdigen, wo nicht weniger als elf seiner Gemälde vorhanden sind. Seine grossen, figurenreichen Schützen- und Regentenstücke befinden sich in Harlem; hier dagegen lernt man ihn im Einzelbildniss grossen und kleinen Formats, im genrehaft aufgefassten Porträt und im eigentlichen Sittenbild auf höchst mannigfache Weise und

---

[1]) W. Bode, Studien zur Geschichte der holl. Malerei p. 37—94.

801D. *Frans Hals;* Das lustige Kleeblatt.

(Phot. Hanfstängl.)

während aller Perioden seiner Thätigkeit kennen. Hier zeigt er sich als einer der urwüchsigsten, kräftigsten Künstler, als einer der grössten Porträtmaler aller Zeiten, der alle Persönlichkeiten, vom Fischerbuben und der Matrosenmutter bis zum vornehmen Patrizier und dem adligen Baby in ihrem eigensten Sonderwesen aufzufassen und dadurch zu Urbildern ganzer Gattungen zu machen wusste. Es liegt etwas Selbstverständliches, nichts Reflectirtes und Gekünsteltes in allen seinen Werken. Er malt seine Gestalten wie sie ihm im Leben entgegentreten, im einfachen Tageslicht, nicht im phantastischen Helldunkel, gibt von den Kleidern nur soviel, als es das Verständniss erfordert und schreibt in einfachen grossen Zügen den Charakter hin. Mit den Bildnissen anderer Meister verglichen wirken die seinen daher nicht wie vollendet abgerundete Gemälde sondern wie meisterhafte Studien. Namentlich in seiner letzten Zeit, als seine Mitmenschen ihm selbst nur das Nothdürftigste zum Leben verabfolgten, »bewilligte er auch den Gestalten in seinen Bildern nur noch gerade so viel Zeichnung, so viel Farbe, um sie als Menschen, als lebendige Menschen erscheinen zu lassen.«

20,801D

Das »lustige Trio« ist die alte Copie eines seiner frühesten Werke, das sich jetzt in Nordamerika befindet und die Jahrzahl 1616 trägt. Ein derber, bärtiger Holländer, dem das Barett schief auf dem kahlen Schädel sitzt, hat eine

800 u. 801. *Frans Hals:* Bildnisse eines jungen Ehepaares.
(Phot. Hanfstängl.)

geputzte Dirne im Schooss; während sie lachen und schäckern, hält ein zweites Mädchen einen Kranz von Würsten über dem Haupte des fröhlichen Liebhabers. Der Gegenstand ist nicht aus sauberer Gesellschaft geholt, aber die Kraft und die Lustigkeit, mit der das volle Leben gepackt ist, wirkt unwiderstehlich.

XXI,800 u. 801 Der Zeit nach (1625) folgen die Brustbilder eines jungen Ehepaares von feiner jovialer Auffassung bei klarem blonden Farbenton und die kleine Halbfigur eines jungen buckligen 17,801F Cavaliers, der durch Tracht und Haltung den bösen Verdruss, mit dem ihn die Natur bedachte, zu verbergen sucht, auf dessen Gesicht aber der Künstler den Fehler selbst wie das Streben, ihn zu verheimlichen, unbarmherzig zum Ausdruck brachte.

Nur wenig später ist der junge Sänger mit Federhut 18,801A und Flöte, pikant auf ganz lichten grauen Grund gemalt. Von 1627 datiren zwei kleine Gegenstücke, das Brustbild

801A. *Frans Hals:* Singender Knabe.
(Phot. Hanfstängl.)

801G. *Frans Hals:* Die Amme mit dem Kinde.

(Nach der Radirung von A. Krüger im Berliner Galeriewerk.)

eines jungen Mannes in reicher Tracht, durch die flüssige Behandlung und die frische Auffassung ausgezeichnet, und das Bildniss des streitsüchtigen Predigers Johannes Acronius, der, einen schweinsledernen Codex in der Linken, mit der Rechten so lebendig demonstrirt, als ob er auf der Kanzel stände. 20,766 20,767

Um 1635 entstand das lachende Baby auf dem Arme der Wärterin aus dem Schloss Ilpenstein. Die Kleine, kaum ein Jahr alt, im Häubchen und gelben blumengemusterten Kinderkleidchen, ist in ihrer Vergnüglichkeit und Angeregtheit ebenso wundervoll beobachtet wie die Magd mit ihrem schlichten gutmüthigen Gesicht, die in stolzer bäuerischer Freude ihren braven Pflegling dem Beschauer zeigt. 20,801G

Das Kniestück eines älteren Herrn mit dunklem Spitzbart und glattanliegendem Haar, schwarz gekleidet, mit den Handschuhen in der Hand und das Brustbild des Tyman Oosdorp von 1656 sind Hauptwerke aus der spätern Periode des Meisters, in der er sich immer mehr zu höchster strenger Schlichtheit XII, 801 E 18,801H

der Wirkung bekannte. Von dem letzten Frans Hals der Galerie brauchen wir kaum zu reden: es ist die alte Hille Bobbe, die Sibylle des Harlemer Fischmarktes, mit der Eule auf der Schulter, dem Zinnkrug in der Hand, dem frechen Lachen in den Zügen. Ein wahrhaft dämonischer Humor trifft hier mit äusserster Feinheit des Tones und Dreistigkeit des Vortrags zusammen. Behaglich in sich zusammengekauert, hat sie die Spottreden ihrer Kumpane, die nicht gerade sauber geklungen haben mögen, über sich ergehen lassen; jetzt gibt sie ihnen eine volle Ladung zurück und weidet sich, grinsend über das ganze Gesicht, an dem ungeheuren Effekt, den sie damit erzielt. Wir glauben das heisere Lachen zu hören, das aus dem breit emporgezogenen Munde dringt: im nächsten Augenblicke wird sie den schon gefassten Krug an die Lippen führen und sich mit einem tüchtigen Schluck für weitere Feldzüge stärken. So frisch und unmittelbar, wie die ganze Gestalt in Haltung und Ausdruck aus dem Leben gegriffen ist, so kühn und breit

19,801C

801H. *Frans Hals:* Tyman Oosdorp.

(Nach der Radirung von W. Hecht im Berliner Galeriewerk.)

801C. *Frans Hals:* Hille Bobbe, die Hexe von Harlem.

(Phot. Hanfstängl.)

ist sie auf die Leinwand hingesetzt. Kein Wort beschreibt die wahre Furia des Pinsels, mit welcher Kopf, Haube und der gefütterte Kragen in einem grauen, aber trotzdem durchaus hellen und leuchtenden Tone gemalt sind.[1])

Der Richtung des Meisters folgte ausser *Jan Verspronk*, von dem ein treffliches Frauenbild vorhanden ist, auch *Antoni Palamedesz*, von dem die Galerie die Halbfigur eines rosig rundlichen jungen Mädchens und das Brustbild eines Knaben, sowie eine tüchtige Familienbildnissgruppe besitzt, die als ein hervorragendes Werk aus der früheren Zeit des Künstlers — nach den Kostümen 1630—35 — von besonderem Interesse ist. In einem Park ist eine reich besetzte Tafel aufgestellt. Links an einer Ecke des Tisches steht ein junger Herr in schwarzseidener Tracht, den linken Arm in die Seite gestemmt; neben ihm sitzt eine Dame mit kurzem krausen Haar, in reichem schwarzen Seidenkleid und breitem Spitzenkragen, in der Rechten die Uhr haltend. Rings um den Tisch haben sich drei andere junge Paare niedergelassen; rechts neben einem Weinkühler ist ein Page beschäftigt, ein Glas aus einer Kanne zu füllen. Man liess sich jetzt in Holland den Wein doppelt schmecken, den man aus den Händen gieriger Plünderer gerettet hatte.

19,877A
18,741
17,758B
22,758A

Derb und urwüchsig wie diese Bildnisse sind die holländischen Sittenbilder dieser frühen Zeit. Die vorausgegangenen Kämpfe hatten Holland mit einer zahlreichen Soldateska gefüllt. Das Treiben dieser Söldner fesselte den malerischen Sinn der Künstler. In Haarlem in der Nähe des Frans Hals sammelten sich die Maler der sogenannten Gesellschaftsstücke, in welchen kecke Soldaten, flotte Offiziere, übermüthige junge Herren, galante Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe sich erlustigen. Wirkliche Feinheit der Einzel-

[1]) C. von Lützow in der Zeitschrift für bildende Kunst Bd. V. p. 78.

charakteristik wurde in diesen Werken noch selten erreicht, aber eine malerische Anordnung und Farbenabtönung gibt ihnen doch einen künstlerischen Reiz. *Dirk Hals,* Fransens
18,816A jüngerer Bruder, zeigt vier junge Cavaliere in der kleidsamen Tracht des dreissigjährigen Krieges, die im behaglichen Zimmer am Kamine zechen und rauchen. *Pieter Codde*
17,800A stellt in einem 1635 datirten Bilde junge Burschen dar, die sich zum Carneval auskostümiren. Von *A. J. Duck*
18,864 sind »Fouragirende Soldaten«, von dem seltenen *Jan Kick* »Soldaten auf der Rast in einem Stalle« vorhanden. *Jan*
22,873 *Miense Molenaer* führt uns in das Atelier eines jungen Malers, wo ein Zwerg einen Hund nach der Musik eines Leiermanns tanzen lässt. Eine junge schlanke Dirne und ein kleiner verwachsener junger Maler, der aus seinem benachbarten Atelier herbeigekommen ist, ergötzen sich an der komischen Scene. Vorn rechts steht eine Staffelei mit einem Bilde, das einen ähnlichen Vorgang darstellt.

Und wie das Volksleben, so wurde die Natur des Landes, der dem Feinde abgerungene heimathliche Boden allmählich zum vollgültigen Gegenstande der Kunst. Zwar führen die ersten Landschaften diesen Kunstzweig noch vollkommen vermischt mit der Genremalerei vor. Immerhin ist es bezeichnend, dass die früher gebräuchlichen religiösen Figuren zurücktreten, um den friedlichen oder kriegerischen Vorgängen Platz zu machen, mit denen die Vorstellung des Malers das ganze Land noch erfüllt sah.

Zunächst scheint es ein zugewanderter vlämischer Maler *Gillis d' Hondekoeter* aus Antwerpen, der Vater des berühmten Geflügelmalers, gewesen zu sein, von dem die holländischen Landschaftsmaler manche Anregung erhielten. Sein hiesiges
20,985 Bild stellt eine gelbgraue öde Felsenlandschaft dar.

Einer der ersten Holländer, die von altvlämischen Eindrücken ausgehend, durch eigene Naturbeobachtung sich von diesen befreiten und für Landschaften mit kleinen bunten

741B. *A. van der Venne:* Der Winter.
(Photogr. Gesellschaft.)

Staffagefiguren mannigfaltiger Art einen neuen frischen national-holländischen Stil schufen, war dann *Adriaen van de Venne,* der für Holland dieselbe Stelle wie der Sammetbrueghel für Brabant einnimmt. Seine beiden kleinen Bildchen von 1614, Sommer und Winter, sind bei gleicher Sauberkeit doch noch geistreicher als die Werke Brueghels, die Figürchen haben als Einzelne wie als Masse weit mehr Leben, das Naturgefühl ist entschiedener, Luftwirkung und Stimmung sind wahrer.

19,741A u. B.

Namentlich in dem zweiten Bilde, das eine Volksbelustigung auf dem Eise darstellt, heben sich die Figürchen in ihren frischfarbigen bunten Kleidern von dem fest und geistreich behandelten landschaftlichen Hintergrund äusserst wirksam ab. Noch klarer und wahrer sind die Lufttöne in einer geistreichen kleinen Landschaft von *Esaias van de Velde,* deren Motiv schlicht eine holländische Kanalansicht wiedergibt. Ganz besonders aber verdient unter den älteren

22,730A

Landschaftern *Hercules Seghers* Beachtung, der im Lichte der neuesten Forschung als directer Vorgänger Rembrandt's erscheint. Eine kleine Landschaft von ihm stellt eine flache Gegend mit weitem Fernblick, vereinzelten Bäumen, einem Dorfe mit Kirchthurm und einer Windmühle am Horizonte dar. Der blaugraue Himmel ist kühl, ohne Sonnenblick und ohne Wolkenschatten, und in dieser echt holländischen Stimmung unbeschreiblich fein. Das Bildchen hat in seiner schlichten Zartheit soviel Aehnlichkeit mit Rembrandts Radirungen, dass es früher in der Galerie Suermondt unter dem Namen Rembrandt ging. Erst der Vergleich mit einem ganz ähnlichen grösseren Bilde, das die volle Bezeichnung »Hercules Seghers« trägt, führte zur richtigen Bestimmung des Meisters. Es ist ebenfalls eine holländische Flachlandschaft, durch deren Mittelgrund sich die Stadt Rhenen in der Provinz Utrecht hinzieht.

17,806B

22,808A

Mit dieser Entwicklung der Landschaft ging die erste Ausbildung jener kleineren Gattungen der Malerei Hand in Hand, welche die Darstellung der Natur und der Wirklichkeit nach allen Seiten zu erschöpfen suchen, das Seebild, das Architekturbild und das Stillleben. Von *Jan Porcellis*, der im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts als grösster Seemaler berühmt war, sieht man Schiffe auf bewegter See. Ein 1624 datirtes Bild von *Bartholomaeus van Bassen* zeigt das Innere einer Kirche, einen Prachtbau aus den Zeiten der ersten Anwendung des italienischen Baustils im Norden. Das reiche Linienspiel der mannigfach bunten Constructionen bildet das Hauptinteresse der Darstellung, während das anziehendere Element der Licht- und Luftwirkung noch wenig beachtet ist. Die feine lebendige Staffage einer feierlichen Procession ist von Frans Francken dem Jüngern hineingemalt. Ein zweites Bild führt uns in die altväterische Pracht eines vornehmen holländischen Bankettsaals, in welchem die Bewohner sich in zierlicher Steifheit bewegen.

18,832A

XXI,695

22,755

Für das Stillleben waren schon damals *Pieter Potter*, der

Vater des berühmten Paul, und Frans Hals d. J., der Sohn des berühmten Hals, zwei bezeichnende Vertreter. Von ersterem besitzt die Galerie ein Werk von grosser Feinheit, eine sogenannte Vanitas: Todtenschädel, Stundenglas, Globus nebst Büchern, Geldbeutel u. dgl. auf einer Tischplatte zusammen liegend. *Frans Hals d. J.* malt einen Tisch, auf welchem Citronen, Mandarinen und silberne Prachtgeräthe aller Art mit Büchern, Schmuckgegenständen und anderm Geräth zusammengestellt sind; in der energischen Wiedergabe der Stoffe, der leuchtenden Färbung und dem äusserst feinen schwärzlichen Ton ist es das Hauptwerk des seltenen Künstlers.

20,921 A

18,905 A

Und doch ist mit diesen Werken der Stoffkreis der holländischen Malerei noch lange nicht erschöpft. Auch die religiösen Gefühle, welche das protestantische Holland bewegten, mussten allmählich in der Kunst ihren eigenartigen Ausdruck finden. Den Anstoss dazu hat ein deutscher, in Italien thätiger Künstler gegeben, dessen Name in der Entwicklungsgeschichte der holländischen Malerei nicht vergessen werden darf: Adam Elsheimer.

Adam Elsheimer aus Frankfurt bildet die einzige Oase in der Wüste der deutschen Kunst des 17. Jahrhunderts. Zur Zeit, wo die akademische Schönheitsregel und der Aktsaal den Inhalt der deutschen Kunst auszumachen schien, malte er seine mit biblischen und mythologischen Figuren staffirten, meist im kleinsten Format gehaltenen Bildchen, in denen er Nichts wiedergeben wollte, als den Eindruck, den die herrliche Natur auf sein empfängliches Gemüth gemacht hatte. Unter den zeitgenössischen deutschen Werken muthen uns diese Bilder in ihrer keuschen Einfachheit oft an wie die ersten Schneeglöckchen im Frühling. Der heilige Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler theilt, zeigt des Meisters Eigenart noch nicht zu voller Selbständigkeit entwickelt. Besser ist schon die Landschaft mit der badenden Nymphe. Die schönen gross gehaltenen Formen in den

13,664 B

13,664 A

Bewegungen des Erdreichs, in den Massen der Bäume wie im Zuge der Wolken bringen eine eigenthümlich stilvolle Wirkung hervor, welche in anziehender Weise mit dem kleinen Umfange des Bildes contrastirt; auch die nackte Figur ist von eigenthümlicher Weichheit. Das hervorragendste Berliner Werk und überhaupt eine der glücklichsten, in sich vollendetsten Schöpfungen des eigenartigen Künstlers ist das kleine aus 13,664C dem Besitz des verstorbenen Thausing stammende Bildchen, ein still abgeschlossener, von einem ruhigen Wasser durchzogener Waldgrund in friedlich sonniger Stimmung.[1]) Als Staffage hebt sich das auf einem Stein sitzende Figürchen Johannes des Täufers von dem Laubwerk einer dichten Baum- und Strauchgruppe ab. Die ruhige, ausdrucksvolle Gliederung der Massen übt auch hier eine über das kleine Format hinauswachsende Wirkung.

Und sonderbar, dieser bescheidene Künstler, der noch dazu in der Blüthe der Jahre hinweggerafft wurde, übte, da er den Ton des Herzens traf, einen tiefgehenden Einfluss auf seine Zeitgenossen aus. Durch seine Vermittlung wurde nicht nur der Sinn für rhythmische Anordnung und Gruppenbildung wieder angeregt, sondern auch der Stoffkreis wesentlich erweitert. Zu den aus dem täglichen Leben genommenen Stoffen kamen wieder die idealen. Die schöne Welt der biblischen und mythischen Gestalten wurde wieder in die Kunst eingeführt. So wurde der Boden geebnet, auf dem Rembrandt weiter baute.

Wie Rubens den Höhepunkt der vlämischen Schule, so bezeichnet *Rembrandt* den der holländischen, ja in rein malerischer Hinsicht den Höhepunkt der germanischen Kunst überhaupt.[2]) Während Rubens halb der italienischen Welt ange-

---

[1]) Vrgl. den Bericht in der Kunstchronik XX p. 282.

[2]) Vrgl. auch über Rembrandt in erster Linie Bode's Studien zur Geschichte der holländischen Malerei p. 359 ff., ausserdem den geschickt zusammenfassenden Aufsatz von H. Knackfuss in den »Monatsheften des Daheim« 1888 Heft 1—3.

hört, steht Rembrandt als der Antipode Michelangelo's und Rafaels da. Hatten jene als echte Söhne der Renaissance das Göttliche in der schönen menschlichen Gestalt gemalt, so machte Rembrandt, der Sohn einer Epoche, welche Gott in der ganzen Natur sah, die grossen kosmischen Gewalten von Luft und Licht zu seinem Ideal. Geradezu mystisch ergreift er uns durch seine Lichtwirkungen und wirkt durch sein Colorit ebenso idealistisch, wie die grossen Italiener durch ihren vollendeten Formensinn. Und wie weiter die letzteren Formenmassen gruppiren und durch einen symmetrischen Aufbau der Linien wirken, gruppirt Rembrandt Farbenmassen und weiss durch die Harmonie der Töne Einheit und Klarheit in die Composition zu bringen

Sodann beruht Rembrandts Grösse in der bewunderns-werthen Vielseitigkeit seines Stoffgebietes. Anstatt sich wie seine holländischen Vorgänger darauf zu beschränken, nur das, was er mit eigenen Augen gesehen, darzustellen, wendete sich Rembrandt den höchsten Aufgaben wieder zu, welche die Kunst seit tausend Jahren beschäftigten. Ausser zahlreichen Bildnissen, Sittenbildern und Landschaften ist eine Fülle figurenreicher biblischer und mythologischer Darstellungen — zum Theil Oelbilder, zum Theil kostbare Radirungen — aus seinen Händen hervorgegangen. Und alle diese Stoffe hat er, ohne nach rechts oder links zu blicken, durchaus neu aus seinem eigenen Gemüth heraus geschaffen, einem echten Künstlergemüth, welches die Welt tiefer und weihevoller auffasste, als die Augen gewöhnlicher Sterblicher. Insbesondere den Lebensgehalt biblischer Stoffe hat er in seinen Werken voller und ergreifender zum Ausdruck gebracht als irgend eine vorangehende oder nachfolgende Kunstepoche. Es sind keine Altarbilder, zum Kirchenschmucke bestimmt, nicht in der Absicht, Devotion zu wecken, geschaffen, sondern sie entstanden ohne alle unmittelbare Beziehung zur Kirche, deren puritanische Einrichtungen jede kirchliche Kunst

ausschlossen. Wir finden daher nicht wie in der ältern Kirchenmalerei das Streben nach stilistischer Anordnung und classischer Formvollendung, wir sehen nicht jene würdevollen feierlichen Gestalten in idealer Gewandung, von grossem typischen und historischen Zug, welche die katholische Kirche auf ihre Altäre stellte. Die religiösen Bilder Rembrandts und der übrigen Holländer wollen intim wirken. Wir finden bei ihnen Fleisch von unserm Fleisch und Bein von unserm Bein. Die Künstler legten, geleitet von dem protestantischen Geiste des Jahrhunderts, die eigene religiöse Empfindung der Zeit in die Gestalten des Alten und Neuen Testamentes. Den volksthümlichen Zug aber, der in diesen vorwaltet, wussten sie um so besser zu treffen, als sie unbefangen die entsprechenden Typen der holländischen Volksklassen zu Trägern der alten Legenden und der evangelischen Geschichte machten. So, dem einfach Menschlichen näher gebracht, erschienen die Bilder für den Schmuck und die Weihe des bürgerlichen Hauses, wofür sie bestimmt waren, um so mehr geeignet.

Da das Berliner Museum nicht weniger als 16 echte Bilder Rembrandts besitzt, die seinen verschiedensten Schaffensperioden angehören, so lässt sich die ganze 40jährige Thätigkeit des Meisters (1627—1667) hier trefflich studiren.

Zwei Jugendwerke aus seiner Leidener Zeit (1627—31) besitzen keine hervorstechenden Reize. Es sind glatt gemalte Arbeiten, die den unbefangenen Beschauer recht kalt lassen und nur den tiefen Ernst des jungen Künstlers bezeugen, der einen völlig systematischen Cursus durchmachte, um sich allmählich die Eigenschaften anzueignen, die ihn später so gross machten. Die Composition ist immer auf eine Einzelfigur beschränkt, so dass es möglich war, für jedes einzelne Bild Modell zu stellen und die Studie möglichst treu zu benützen. Wie das Beiwerk und die Kostüme mit peinlicher Sorgfalt gemalt sind, so zeigt auch die Beleuchtung einen

828D. *Rembrandt:* Der Geldwechsler.
(Phot. Hanfstängl.)

fast ängstlichen Anschluss an die Natur. In dem Geldwechsler von 1627 **22**,828D versuchte der Künstler ein Nachtstück mit röthlich gelbem Kerzenlicht zu schaffen. Ein alter jüdischer Banquier sitzt an seinem Arbeitstische, auf dem eine Goldwage und allerlei Rechnungsbücher liegen, und prüft bei einer Kerze das Gepräge einer Goldmünze. Von einer malerischen Helldunkelwirkung ist in dem Bilde nicht die Rede, das noch mehr an Gerard Honthorst als an Rembrandts spätere Meisterwerke erinnert.

Ist hier die unmittelbare grelle Wirkung des Kerzenlichtes möglichst treu, selbst auf Kosten der malerischen Schönheit wiedergegeben, so zeigt das zweite Bild, welchen **22**,828C peinlichen Eifer Rembrandt im Beginne seiner Laufbahn auf das Arrangement der Nebendinge, der Kostüme etc. verwandte. Da hatte er in seinem Atelier ein silbergesticktes blaues Seidenkleid, einen rothen Sammetmantel mit goldenem Besatz, einen orientalischen Gürtel, Rüstungsstücke und einige schweinslederne Folianten aufgehäuft. Diese Dinge arrangirte er, liess seine Schwester Modell sitzen, und auf diese Weise entstand das Bild der phantastisch aufgeputzten hellblonden Dame, von der man nicht recht weiss, ob es eine Minerva oder eine Judith sein soll.

Auf diese Zeit gewissenhaften Studiums folgte die Sturm- und Drangperiode. Er tritt 1631 in das Amsterdamer Kunstleben ein, das ihn zu gesteigerter Thätigkeit anspornt, und heirathet 1634 die schöne Saskia van Uilenburgh, mit der er

acht Jahre in glücklichster Ehe vereint ist. An die Stelle jener kleinen Einzelfiguren treten jetzt durchgeführte Bildnisse und reiche historische Darstellungen mit lebensgrossen Figuren, in denen er eine ungestüme Lebendigkeit der Bewegung und des Ausdrucks anstrebt.

808. *Rembrandt:* Selbstbildniss. (Nach Lithographie von C. Fischer.)

17,808 u. 810 Zwei Porträts von 1634 führen ihn selber vor. Mochte er eine Beleuchtung des menschlichen Antlitzes, einen Ausdruck, eine kleidsame Tracht studiren wollen, so fand er in seiner eigenen Person ein stets bereites und williges Modell, das zugleich wegen seiner kräftigen und charakteristischen Züge ein dankbarer Gegenstand der Darstellung war. Das eine Mal trägt er ein breites Barett, eisernen Halskragen und goldene Kette, das andere Mal einen bräunlichen Mantel, Pelzkragen und grünliches Halstuch. Unmittelbare Porträtähnlichkeit ist in keinem der beiden Bilder angestrebt, da es sich in beiden mehr um eine künstlerische Aufgabe in Beleuchtung und Tracht handelte.

Die geschichtlichen Darstellungen verrathen das Ungestüm der Jugend nicht nur in der Wahl der Stoffe, sondern auch in den stark ausgeprägten Bewegungen, in denen es Rembrandt vergeblich seinem grossen vlämischen Zeitgenossen Rubens gleich zu thun suchte. Seine Lieblingsfigur war damals Simson, der Held des alten Testamentes. Auf dem XXI,802 Berliner Bilde ist die Scene aus dem Buch der Richter dargestellt, wie Simson gedachte, zu seinem Weib in die Kammer zu gehen, aber das Haus verschlossen fand. Auf sein An-

802. *Rembrandt:* Simson bedroht seinen Schwiegervater.

(Nach Lithographie von Wildt.)

pochen hat der Schwiegervater einen Laden im ersten Stock gelüftet, beugt sich zum Fenster heraus und fertigt den Eidam mit den Worten ab: »Ich meinte, du wärest ihr gram geworden und habe sie einem deiner Gesellen gegeben.« Er verräth in seiner Miene und Haltung ebensoviel hämisches Bedauern und heuchlerisches Beileid, als der wüthende Simson in seinem grimmigen Blick und mit seiner athletisch geballten Faust wilde Rachsucht und fürchterlichen Zorn kundgibt. Trotz der deutlichen Behandlung des Vorgangs macht das Bild den Eindruck einer gewissen Leere und Rohheit. Wenn wir an Rembrandt denken, stehen uns heute ganz andere Werke vor Augen, während noch im Beginne unseres Jahrhunderts gerade dieses Bild — obendrein unter der widersinnigen Bezeichnung: »der Herzog von Geldern bedroht seinen Vater, den er ins Gefängniss werfen liess« — als der Gipfel von Rembrandts Kunst gefeiert wurde. Es war eines der ersten Bilder, die im Jahre 1806 von den Franzosen nach Paris entführt und dort im Musée Napoléon aufgestellt wurden. Hier gefiel es dem Kaiser Napoleon so, dass er sein Arbeitszimmer im Schlosse Saint Cloud damit schmücken liess. Als Blücher 1815 in diesem Schlosse sein Hauptquartier errichtete, nahm er das Bild als Eigenthum seines Königs in Beschlag und gab so den ersten Anstoss dazu, dass die

Auslieferung der aus Deutschland entführten Kunstwerke vertragsmässig festgesetzt wurde.[1])

Ebenfalls sehr barock, aber von einem merkwürdig energischen, phantastischen Zug beseelt, ist eine mythologische Darstellung, welche in die Sturm- und Drangperiode fällt. Das Thema des Raubes der Proserpina, die von Pluto in die Unterwelt entführt wurde, als sie sich blumensammelnd von ihren Gespielinnen entfernt hatte, ist von Rembrandt zu einer Darstellung nordischer Märchenpoesie umgewandelt. Der prächtige, reichverzierte Wagen des Pluto wird von vier schwarzen Rossen gezogen, welche nach vorn wild in den Abgrund hinabjagen. Auf dem Wagen steht der König der Unterwelt, fürstlich und gross, ungefähr so anzuschauen, wie Rübezahl in der schlesischen Volkssage. Auch Proserpina, die er mit den Armen umschliesst und vor deren scharfen Fingern er das Gesicht nicht bergen kann, ist zu einer nordisch mittelalterlichen Prinzessin geworden. An ihren reich gestickten Mantel haben sich die Dienerinen angeklammert, um die Gespielin von dem goldenen Wagen herabzuziehen. Aber ungestüm werden sie von dem brausenden Zuge fortgeschleift. Die schwarzen Rosse des Hades sausen wie eine flüchtige Erscheinung in den dampfenden Abgrund hinein. Gemalt ist das Bild noch mit minutiöser

22,823

812. *Rembrandt:* Rembrandt's Gattin Saskia.

(Nach der Radirung von W. Unger, im Berliner Galeriewerk.)

[1]) Kolloff in Raumers Histor. Taschenbuch 1854 p. 443 f.

828A. *Rembrandt:* Bildniss eines Rabbiners.

(Nach der Radirung von L. Flameng in der Zeitschrift für bildende Kunst 1874.)

Sorgfalt, die Kräuter des Vordergrundes, bei denen man die einzelnen Aederchen der Blätter sieht, sind staunenswürdig, und ebenso genau bis ins Einzelnste sind die zollgrossen Köpfchen und die reichen Stoffe ausgeführt.

Diese Schaffensperiode Rembrandt's endete 1642 mit dem Tode seiner Gattin, der er in dem Berliner Porträt von 1643 noch ein rührendes Denkmal weihte. In fast feierlicher Auffassung, in verklärter Lieblichkeit, die Augen wie von leiser Wehmuth verschleiert steht Saskia vor uns. In liebevoller Erinnerung hat der Meister ein Jahr nach ihrem frühen Tode das, was in seinem Gedächtniss erschien, auf die Leinwand gebannt, als ob Saskia noch leibhaftig vor ihm sässe. 18,812

Er zog sich jetzt ganz in seine Werkstatt und in seine Sammlungen zurück und arbeitete angestrengter und innerlicher als je. Zu der ruhigen Klarheit der Composition, zu der er schon durchgedrungen war, kommen jetzt alle Reize des Helldunkels, das für ihn fortan das alleinige und adaequate Ausdrucksmittel seiner tiefen und reichen Empfindung wird.

Schon das Porträt eines stattlichen jüdischen Greises von 1645 zeigt ihn coloristisch auf der Höhe. Es ist ein würdiger weissbärtiger Herr in dunklem Pelzrock und goldner Kette, in dessen charaktervollem Munde sich eine überlegene Bestimmtheit des Wesens ausspricht. Der untere Theil des Gesichtes ist von vollem goldigen Licht beschienen, während Stirn und Augen vom Hute beschattet sind. Feinheit der 20,828A

physiognomischen Beobachtung verbindet sich mit zauberhafter Kraft des Helldunkels und breiter fester Meisterschaft der Behandlung.

Das eigentliche Können und Wollen des Meisters zeigen aber seine Bilder aus der Bibel, die durch ihre gemüthvolle Auffassung wie durch die Zartheit des Helldunkels zum Höchsten gehören, was die germanische Malerei hervorgebracht. 1645 entstanden zwei kleine Pendants, die uns in das Innere dürftiger Bauernhütten führen, in denen Licht und Schatten auf wundersame Weise umherspielen. Das 17,806 eine zeigt die heilige Familie in einem Stalle auf Heu gelagert. Der Engel in weissem Gewande, von Licht umflossen, beugt sich über Joseph, um ihn zur Flucht nach 17,805 Aegypten aufzufordern. Das andere behandelt die Scene der Bibel, wie die Frau des alten Tobias eine Ziege heimbringt, die ihr Mann nicht annehmen will wegen des Verdachts, dass sie gestohlen sei. Die einfache Handlung ist in der schlichtesten Weise ergreifend ausgedrückt. Das geheimnissvolle Dämmerlicht, welches das Zimmer erfüllt, der klare abendliche Himmel, dessen Schein durch das Fenster hereinfällt, ist von der zartesten Wirkung.

17,828E Zwei Jahre später, 1647, entstand die badende Susanna, eines der farbigsten und stimmungsvollsten Bilder, die Rembrandt gemalt hat. An einem stillen Weiher in der Nähe einer phantastischen Burg, über der die dunkeln Schatten der Abenddämmerung schweben, ist Susanna aus einer Felsengrotte herausgetreten und hat soeben einen Fuss ins Wasser gesetzt. Der jüngste der beiden Alten ist, von wilder Begier getrieben, über die Bank gestiegen und zerrt an dem weissen Linnen, das die Badende verhüllt. Der Aeltere, in orientalischer Kleidung, nähert sich mit behaglichem Schmunzeln aus dem Hintergrund. Keiner der vielen Künstler, welche diesen Stoff behandelten, hat das rein Menschliche der Historie, das erschreckte Zusammenfahren der Susanna und

828E. *Rembrandt:* Susanna und die beiden Alten.
(Nach dem Schabkunstblatt von Earlom 1769.)

die Lüsternheit der beiden Greise in so unübertrefflicher Weise zum Ausdruck gebracht. Und dazu kommt noch die unbeschreibliche malerische Durchführung. Das prächtige, scharlachrothe Kleid der Susanna, das in massig zusammengepackten Falten über die Bank geworfen ist und das weisse jugendwarme Fleisch der Badenden sind zu einem herrlichen Goldton verschmolzen.

Haben wir auf diesem Bilde den Glanz und den Reichthum der Farben, also mehr technische Vorzüge bewundert, so fesselt in der Vision des Daniel vornehmlich der poetische Gehalt, die grossartige Phantastik, mit der das geheimnissvoll Unverständliche der biblischen Erzählung malerisch ausgedrückt ist. In erhabener Berglandschaft steht, von lichtem Glanze umflossen, der Erzengel Gabriel und zeigt dem neben

19,828F

ihm knieenden Daniel, auf dessen Schulter er die Hand legt, jenseits eines wildzerrissenen Flussthales den Ziegenbock (den König in Griechenland), welcher den Widder (die Könige in Medien und Persien) vernichtet hat. Im Hintergrunde erhebt sich auf einer waldigen Bergeshöhe wieder jener massige Thurm, welcher durch seine eigenthümliche Form auch auf dem Bilde der Susanna ins Auge fiel. Wunderbar ist die Tiefe der Empfindung, die wahrhaft religiöse Inbrunst, die aus dem liebevollen Gesicht des Engels und aus dem des Propheten spricht, der mit Schauern der Ehrfurcht den Worten seines Führers lauscht.[1])

828F. *Kembrandt:* Die Vision Daniels.
(Nach der Radirung von W. Hecht im Berliner Galeriewerk.)

Den Abschluss dieser Bilderreihe macht das 1654 gemalte Werk »Joseph wird bei Potiphar von dessen Frau verklagt«, in welchem Rembrandt abermals im Ausdruck Unglaubliches geleistet hat.[2]) Während die Italiener bei der Behandlung dieses Stoffes sich darauf beschränkten, die verführerischen Reize eines halbverhüllten Frauenkörpers vorzuführen, war für Rembrandt nur das psychologische Problem von Interesse. Er wollte zeigen, dass die Frau lügt und hat dies in der schlagendsten Weise zum Ausdruck gebracht. Das Weib sitzt neben dem hellbeleuchteten Bett und während sie mit

16,828H

[1]) Vrgl. die feinsinnige Besprechung beider Bilder von A. Rosenberg in der Kunstchronik 18 p. 473.
[2]) A. Rosenberg in der Kunstchronik XIX p. 10.

der Linken den halbentblössten Busen zu verhüllen sucht, deutet sie mit dem Daumen der rechten Hand in unbeschreiblich verächtlicher Geberde auf den Missethäter, welcher mit schlotternden Knien dasteht und den Blick zum Himmel emporhebt, um seine Unschuld zu betheuern. Die Angst, welche sich in seinen Zügen spiegelt, ist mit nicht geringerer Meisterschaft geschildert als die raffinirte Koketterie und die mit schauspielerischer Gewandtheit inscenirte Scheinheiligkeit der Frau, die es klug vermeidet, beim Vorbringen ihrer erlogenen Anschuldigung den Gatten anzusehen, der hinter ihr steht und seine aufkeimende Entrüstung über Joseph noch hinter der Miene vornehmer Gelassenheit und ernsten Erwägens verbirgt.

Den merkwürdigen Gegensatz zwischen diesem magisch beleuchteten, tief und prächtig gefärbten Bilde und den eintönigen Werken der nächsten Jahre wird man nur aus den persönlichen Schicksalen erklären können, die Rembrandt damals durchmachte. Er war ein Gemüthsmensch, der gewohnt war, alles, was sein Herz bewegte, in Farbentönen auszusprechen; und so fanden auch die Schicksalsschläge, die ihn damals trafen, in seinen Werken ihren lauten Widerhall. Im Sommer 1656 wurde seine Zahlungsunfähigkeit amtlich erklärt. Sein Hausrath und seine Kunstsammlungen wurden versteigert; Prozesse verschiedener Art verbitterten ihm das Leben. Es waren trübe Tage, die er durchlebte, trüb und schwer wurde auch der Farbenton seiner Bilder. Selbst in der Wahl der Stoffe trat er aus seiner Sphäre heraus, indem er mit Vorliebe Momente höchster körperlicher und geistiger Erregung wählte, die für seine Individualität nicht geeignet waren: die Scene, wie Jacob in der Nacht vor seiner Versöhnung mit Esau mit dem Gottengel ringt, der ihn nicht überwinden konnte, ihm aber das Gelenk an der Hüfte verrenkte; oder den Vorgang, wie Moses bei seiner Rückkehr vom Sinai die Israeliten bei der

Anbetung des goldenen Lammes erblickt und in heiligem Zorne die Gesetzestafeln zertrümmert. In dem lebensgrossen XXI,828 Bilde »Jacob mit dem Engel ringend« entspricht die trübe bräunliche Färbung dem unbedeutenden Ausdrucke der für Rembrandts Naturell wenig passenden Scene. Und auch XXI,811 »Moses die Gesetzestafeln zertrümmernd« von 1659, gleichfalls ein lebensgrosses Kniestück, zeigt dieselbe einförmig trübe und schwere Färbung bei noch flüchtigerer decorativer Behandlung.

Seine unverwüstliche Frische der Auffassung und seine Schärfe der Beobachtung bewies der Meister nur noch in Bildnissen. Zeugniss dafür ist das um 1665 gemalte Bildniss 20,828B einer jungen Frau am Fenster, das früher fälschlich für das Porträt der Hendrickje Stoffels, der zweiten Frau des Künstlers galt. Die Behandlung ist breit und markig, das Fleisch leuchtet glühend aus den tiefen Schatten des Hintergrundes hervor.

Drei Jahre nach der Vollendung dieses Bildes im October 1669 starb er und mit ihm der eigenartigste künstlerische Genius, welchen die germanische Welt hervorgebracht.

Gerade das subjective Element, das durch Rembrandts Schaffen hindurchgeht, verhinderte es, dass er einen nachhaltigen Einfluss auf die Weiterentwicklung der holländischen Malerei ausübte.

Das Aeusserliche und die Mache konnten die Schüler wohl dem Meister ablauschen, das Innerliche und tief Religiöse desselben aber traf kaum einer. Ihr Bestes leisteten sie im Porträt, während sie in religiösen Bildern fast durchweg der wieder glatter, kühler, akademischer werdenden Zeitströmung ihre Zugeständnisse machten. Aus der Masse der Schulbilder leuchten die Werke des Meisters wie Blitze aus dunkelm Gewölk hervor.

Von den Altersgenossen Rembrandts, die sich unter seinem Einfluss parallel entwickelten, ist *Jan Livens* mit dem

813A. *G. Flinck:* Bildniss einer jungen Dame.

(Photogr. Gesellschaft.)

Bildniss eines Knaben, *Sal. Koninck* mit dem Porträt eines Rabbiners, der trefflichen Copie nach einem Rembrandt'schen Originale, vertreten. Von seiner vortheilhaften Seite zeigt sich Koninck auch in dem figurenreichen kleinen Gemälde, das die Berufung des Matthäus zum Apostelamt darstellt. Das ganze Bild ist in dämmerndem Helldunkel gehalten, aus dem sich die verschiedenen Gruppen in ansprechender Weise entwickeln; die Situation ist in genrehafter Lebendigkeit aufgefasst, die Hauptgruppe durch energisch charaktervolle Köpfe ausgezeichnet. Christus mit seinen Jüngern ist in den hohen, gewölbten Raum eines Zollhauses eingetreten und ruft den Matthäus, der vorn an einem Tische mit andern Zöllnern arbeitet, von seiner Thätigkeit ab. Im Hintergrunde an Pulten sind Schreiber und Zöllner mit Rechnen, Geldzählen und Lesen beschäftigt.

22,839 22,821 22,822

1632, als Rembrandt sich in Amsterdam niedergelassen hatte, traten *J. A Backer, Gov. Flinck* und *Ferdinand Bol* in seine Werkstatt ein. Von Backer ist das Bildniss des greisen Rechtsgelehrten François de Vroude, von Bol das Porträt einer ältlichen Dame vorhanden. G. Flinck gibt ein Damenporträt, das in Leuchtkraft und energischer Behandlung den Meisterwerken Rembrandt's nahe kommt, während die im Auftrage des grossen Kurfürsten gemalte »Verstossung der Hagar« wieder mehr an die alte Ueberlieferung anknüpft. Der Vorgang selbst ist ziemlich kühl behandelt, nur die Naivetät des kleinen buntgeputzten Ismael, der weinend sein

XII, 810 B 19,809 16,813 A XXI,815

Gesicht verbirgt, berührt in gemüthlicher Weise.

Von Flinck rührt vielleicht auch die »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten« her, die früher dem Meister selbst zugeschrieben wurde, in Wahrheit aber nur ein Schulbild ist, das unter dem unverkennbaren Einflusse von Rembrandts heiliger Familie in der Pinakothek zu München entstand.

18,815 B

815. *G. Flink:* Verstossung der Hagar. (Nach der Lithographie von Fr. Jentzen.)

Der zweiten, vom Ende der dreissiger Jahre stammenden Schülerreihe Rembrandts gehören Philipps Koninck, Jan Victors und Gerbrandt van den Eeckhout an. Von *Philipps Koninck,* einem auf dem Kontinent sehr seltenen Meister, der sich in Rembrandts Schule zum Landschafter ausbildete, wurde neuerdings eine treffliche holländische Flachlandschaft, das Mündungsgebiet der Maas, erworben: eine weite Rundsicht über eine von Strömen und Kanälen durchzogene, von Ortschaften belebte und von Dünenhöhen begrenzte weite Ebene in reicher wechselvoller Beleuchtung und in tiefer feingestimmter Färbung. Ein Vergleich mit dem darüber hängenden Bilde des Hans Tilens lässt den Unterschied zwischen vlämischer und holländischer Landschaftsmalerei recht deutlich hervortreten. Dort ist eine lachende italienische Vedute in einen schönen Ton zusammengebraut und mit mythologischem Putze verbrämt; hier der scheinbar poesielose, nüchterne Charakter der nordischen Gegenden treu wiedergegeben und der ganze Nachdruck auf die Stimmung, auf die Bedeutung von Licht und Luft gelegt. *Jan Victors* erscheint in seinem Bilde von 1645, wie Hanna ihren Sohn Samuel dem Priester

XXI, 821 A

XXI, 826 A

Eli übergibt, schon akademisch in der Auffassung, hart in der Zeichnung, trocken im Vortrag, eintönig in der Farbe gegenüber Rembrandt. Und auch *Gerbrandt van den Eeckhout,* einer der frischesten und gediegensten Rembrandt-Schüler, der sich in der Regel an die kleinfigurigen Bilder des Meisters anschloss und es vortrefflich verstand, den Binnenräumen ein duftiges Helldunkel, den landschaftlichen Hintergründen innerhalb des braunen Goldtones saftige Frische und leuchtende Wärme zu verleihen, erscheint in seiner hiesigen Vertretung sehr ungleich. Das eine Bild, Merkur, welcher den Argus tödtet, behandelt einen mythologischen Vorgang, der in dieser derbholländischen Auffassung sonderbar anmuthet, fast mehr unter die Kategorie der Thierbilder zu rechnen ist. Dagegen zeichnet sich die Darstellung Christi im Tempel durch die anspruchslose Naturwahrheit der schlicht bäuerlichen Gestalten und den Dämmer des Helldunkels vortheilhaft aus. Wie auf ähnlichen Bildern Rembrandts geht die Scene in einer düsteren Tempelhalle vor sich, in deren Bogen und Wölbungen die eigenthümliche Poesie lagert, welche den hochgewölbten mittelalterlichen Kirchen innewohnt.

18,829

22,820

Zu der dritten Gruppe von Schülern Rembrandts, die sich in der ersten Hälfte der vierziger Jahre in seiner Werkstatt aufhielten, gehörten Hendrik Heerschop, Karel und Bernard Fabritius, Sam. Hoogstraten und G. Horst. Von *Heerschop* ist das schlicht behandelte, lebensgrosse Brustbild eines Mohren und dasjenige eines Orientalen, von *Hoogstraten* ein tüchtiges männliches Porträt, von *Karel Fabritius* die breit gehaltene Studie eines mit gefalteten Händen aufwärts blickenden Mannes vorhanden. Dem *Bernhard Fabritius,* dessen Bilder durch besonders weiche Behandlung und einen eigenthümlich bläulichen Ton leicht kenntlich sind, scheint die früher dem Eeckhout zugeschriebene »Erweckung von Jairi Töchterlein« anzugehören. Die beiden Werke des höchst seltenen *G. Horst* endlich sind charak-

22,825 u. 827

18,824A

22,819A

20,804

37*

teristisch für den monumentalen Zug, der durch Rembrandt in die holländische Malerei eingeführt wurde. Das eine mit dem Namen des Künstlers bezeichnete Bild stellt in einer figurenreichen Composition einen von Livius erzählten Vorgang dar, wie Scipio Africanus nach der Eroberung von Karthago ein gefangenes Mädchen ihrem Bräutigam, dem Häuptling der Celtiberer Allucius, zurückgibt und ihm das von ihren Eltern dargebotene Lösegeld überlässt, das der Vater, vor Scipio knieend, auf Teppichen vor dem Sieger ausbreitet. Der holländische Ursprung des Bildes verräth sich schon darin, dass der Künstler auch diese Römer und Celtiberer in die buntfarbigen orientalischen Kleidungsstücke hüllte, wie man sie damals im Amsterdamer Judenviertel sah, wo Kaufleute aus allen Enden der Welt zusammenströmten und die Trödlerläden manches kostbare Stück enthielten. Nach Massgabe dieses Bildes wird dem Künstler noch ein zweites Gemälde zugeschrieben: der blinde Isaak, wie er im Bette aufgerichtet seinem Sohne Jakob den Segen des Erstgeborenen ertheilt, während Rebekka mit dem für Isaak bereiteten Gericht in den Händen schadenfroh zuschaut. Es ist derselbe Stoff, den Mol in dem gegenüber hängenden Bilde behandelte, und der Vergleich zwischen beiden ist sehr lehrreich. Bei Mol sind volle Localfarben, roth und blau, keck nebeneinander gestellt, hier ist das Hauptgewicht auf das Licht gelegt, das von links einfällt und alle Localfarben stimmungsvoll abtönt. Dort ist Isaak ein halbnackter Heros, hier ein jüdischer Patriarch in prächtigem orientalischem Gewand.

XXI,824 · XXI,807 (Randnotizen)

Von den zahlreichen Schülern Rembrandts aus den 50 er Jahren lernen wir *Nicolas Maes* und Aart de Gelder kennen. Maes schildert ein Schlachtfest, bei dem er sich offenbar Rembrandts interessantes Louvrebild, den »geschlachteten Ochsen«, zum Vorbild nahm. Fast noch besser ist das ähnliche Bild von *W. Lansaeck*, einem offenbar sehr tüchtigen

22,819B · 22,970 (Randnotizen)

819B. *N. Maes:* Schweineschlachten.
(Photogr. Gesellschaft.)

holländischen Meister, von dem bis jetzt keine andern Gemälde bekannt sind. Dem *Aart de Gelder* kann man wohl die kleine, früher Rembrandt zugeschriebene Landschaft mit Ruth und Boas zuweisen. Zur Linken, unter einem Baume, kniet die ährenlesende Ruth demüthig vor dem stattlichen Boas, während ein Knecht, die Mütze in der Hand, diesem ehrerbietig Auskunft ertheilt. Weithin blickt man auf Kornfelder mit Schnittern, einen Bach und eine Brücke, Berge und Ortschaften an den Abhängen. Ein glühendes Abendlicht ist über Alles ausgegossen und verbreitet jene Stimmung tiefen erquickenden Friedens, welche der biblischen Erzählung entspricht. 22,806A

Unberührt vom Einflusse Rembrandts sind nur wenige Amsterdamer Meister geblieben: *Bartholomaeus van der Helst*, der grosse Realist, der wegen seiner charakteristischen objektiven Auffassung und wegen seines eminenten malerischen Könnens wohl mit Recht den grossen holländischen Bildnissmalern beigezählt wird und hier mit dem Bildniss einer alten Frau vertreten ist; *Abraham van den Tempel*, dessen grosses Gruppenbild eines Edelmannes und seiner Gattin im Parke an schlichter ruhiger Vornehmheit der Auffassung, sorgfältiger stofflicher Durchbildung der Kleider mit den besten Porträtgruppen der vlämischen Schule wetteifert, und der 20,802A XXI,858

Historienmaler *Jacob van Loo,* der in einem grossen mythologischen Gemälde Diana mit ihren Nymphen nach der Jagd darstellt und sich darin als trockner Nachahmer der alten Honthorst'schen Richtung erweist, die weder durch schöne nackte Formen im Sinne der Italiener das Auge besticht, noch durch Farbenfeinheit und Intimität der Auffassung im Sinne der Holländer fesselt.

XXI, 765 A

An genialer Vielseitigkeit steht Rembrandt unerreicht in der holländischen Kunstgeschichte da. Nachdem sich seine unmittelbaren Schüler, welche die Motive des Meisters nachahmten, rasch erschöpft hatten, trat unter den folgenden Künstlern in ausgedehntestem Maasse eine Arbeitstheilung ein. Es begann jene Ausbildung der einzelnen Gattungen, wie sie in der ersten Epoche schon vorbereitet war.

Die Genremalerei, die vorher ihren Stoff nur in Soldatenscenen gefunden hatte, dehnt sich jetzt auf die Schilderung des ganzen nach allen Seiten wohl ausgebildeten Lebens aus, wird nicht müde, immer wieder darzustellen, was als der frohe Gewinn der vorausgegangenen Kämpfe allerorten zu sicherer Gestalt sich ausprägte: die Fülle des volksthümlichen Daseins, die Freuden am gemüthlichen Heerde. Unter diesem historischen Gesichtspunkte wollen die holländischen Genrebilder, die sonst vielleicht inhaltlos und philiströs erscheinen würden, betrachtet sein. Während in Deutschland der 30 jährige Krieg wüthete, athmete das Dasein des Holländers die Seligkeit des endlich gewonnenen Friedens. Diese Friedensempfindung klingt voll und stark in der Malerei an. Die Herrlichkeit einer friedlichen Existenz, die Reize eines behaglichen Privatlebens zu schildern, bildet ihre wichtigste Aufgabe. Die schlichtesten Stoffe adelt die Kunst. Alles, was seine Umgebung ihm bot, gibt der holländische Maler ganz objectiv wieder und fordert vom Beschauer Nichts, als dass

855. *Adr. v. Ostade:* Der Leiermann vor dem Bauernhause.

(Nach Lithographie von C. Fischer.)

er sich mit offenen Augen gegenüberstelle, dass er sich an der feinen Ausführung der Einzelheiten, an der scharfen Charakteristik der Erscheinungen, an dem Zauber des Helldunkels freue, — dass er sich dem Behagen eines ruhigen Geniessens hingebe.[1])

Zunächst wurde besonders das Treiben der untern Stände in voller Lebenslust, ja in wildbewegter Ausgelassenheit geschildert — sprach sich doch gerade darin die neu errungene Selbständigkeit des Volkes in ihrer deutlichsten und lautesten Form aus.

Adriaen van Ostade schuf seine Idylle des Bauernlebens. Er sucht das Volk nicht, wie es die heutigen Maler thun, bei der Arbeit, er sucht es beim Ausruhen, beim Genuss. Bauernstuben oder Bauernschenken, in denen die Leute singend, rauchend, trinkend zusammensitzen, das sind die anspruchslosen Stoffe, die er in sorgfältigster Ausführung, warmem Farbenton und feinstem Helldunkel vorführt. In der Berliner Galerie ist er mit Werken seiner Jugend und seines Alters vertreten. Aus dem Jahre 1640 stammt der Leiermann vor dem Bauern- 19,855

[1]) Vrgl. den schönen Aufsatz »Rembrandt und seine Genossen« in A. Springers »Bildern aus der neuern Kunstgeschichte«, 2. Aufl. Bonn 1886.

hause, ein Bild mit noch recht karikirten Bauerngesichtern, aber schon von entzückend hellem, sonnigem Goldton, etwa 19,855B aus dem Jahre 1645 die treffliche Bauerngesellschaft, während 20,855C in seine letzte Periode die frischen leuchtenden Bilder des 20,855A Arztes von 1665 und des Rauchers von 1667 gehören.

Sein jüngerer Bruder *Isak van Ostade* unterscheidet sich von ihm dadurch, dass er die Vorgänge seiner Bilder ins Freie verlegte. Mit ungemeinem Scharfblick für das künstlerisch 20,845B Reizvolle wusste er den Pferde- und Wagenverkehr vor ländlichen Wirthshäusern zu beobachten; schlicht und einfach, aber stets von der malerischsten Seite fasst er seine Stoffe auf; kräftig, breit, frisch führt er sie durch und hüllt das Ganze in ein glühendes, warmes oder duftig umschleiertes Licht.

22,872 Weniger originell ist die Bauernfamilie von *Cornelis Bega*, welcher glatter und leerer in der Behandlung, gleichmässig 22,871 kühler im Gesammtton als Ostade wirkt. Auch die Lautenspielerin, eine nachlässig mit seidenen Kleidern angethane Dirne, die verwegen zum Beschauer aufblickt, steht hinter den Werken anderer Meister zurück.

19,967A Dagegen kann die Bauernschlägerei von *Hendrik Martensz Sorgh* als ein treffliches Beispiel dieser Gattung gelten, nur dass sie in der bewegten Composition, der scharfen Zuspitzung der Charaktere gleichzeitig den Einfluss des Adriaen Brouwer verräth. In einer hohen geräumigen Bauernkneipe sind zwei Bauern beim Kartenspiel in bittersten Streit gerathen; der eine hält den andern, welcher den Säbel zieht, bei den Haaren und schlägt ihn mit seinem Zinnkruge über den Kopf. Eine Alte und zwei Bauern suchen die Streitenden zu trennen, während hinten am Kamin drei Andere auf den Streit aufmerksam werden und sich aufmachen, an der Rauferei theilzunehmen. Vom Lärm herbeigelockt, öffnen mehrere Dorfbewohner die Thüre; im Gewühl stürzt die Bank mit Krug, Karten und Teller zur Erde.

Die Delfter und Leydener Meister wendeten sich mehr

912B. *Jan van der Meer v. Delfft:* Die junge Dame mit dem Perlenhalsband.

(Photogr. Gesellschaft.)

der Schilderung des städtischen Lebens zu, machten die beschränkte Existenz der kleinen Leute und das gesittete Leben der bürgerlichen Klassen, des Mynheer und seines Hauses, zum Gegenstande ihrer Bilder.

Delft, die heute so stille, freundliche kleine Stadt, nimmt in der Geschichte der holländischen Malerei einen Ehrenplatz ein. Hier feierte die feinste, modernste malerische Technik, die Licht- und Luftmalerei, die heute wieder ganz Europa zur Nacheiferung anregt, ihre ersten höchsten Triumphe.

Von *Pieter de Hooch,* der es so wundersam verstand, das Spiel des Lichts auf seine Gemälde zu bannen, haben wir in der Galerie ein wahres Juwel vor uns. Wie einfach. In einem holländischen Zimmer sitzt neben der Wiege eine junge Frau, die eben ihr Kind gestillt hat und schnürt sich das Mieder zu, indem sie dem Kinde zulächelt. Durch die geöffnete Thür blickt man in das Vorzimmer, in dem ein kleines Mädchen steht; durch die Hausthür aber fluthet der Sonnenschein in das Gemach und spielt über Bett und Vorhang. Morgensonne möchte man das Bild benennen. Denn das ist keine allgemeine unbestimmbare Tageshelligkeit, das ist keine Nachmittagsbeleuchtung, es ist die Morgensonne, die ins Zimmer strömt und jene behagliche heimliche Stimmung erzeugt, wie wir sie an stillen Sonntagvormittagen empfinden.

17,820B

Fast ebenso hoch steht *Jan van der Meer,* der technisch gewissermassen die Blume der holländischen Malerei bildet. Mag er Scenen im Freien oder einfache Figuren in Innen-

räumen darstellen, stets ist es das Spiel des Lichts, durch das er seine Bilder zu entzückenden Kunstwerken erhebt. Ein mit dem vollen Namen bezeichnetes 18,912B Werk stellt eine junge Dame dar, die vor einem Tische stehend auf den kleinen Spiegel schaut und ihr Halsband umthut. Die blonde Holländerin ist weder geistvoll noch schön, Züge und Ausdruck haben nichts Ungewöhnliches, aber die malerische Feinheit und die Tonwirkung sind ganz ausserordentlich. Drei Töne: das Citrongelb der Jacke, das Schwarz in der Vase und das Perlgrau des Hintergrundes beherrschen das ganze Bild und sind durch die umgebende Atmosphäre in wunderbarer Weise verschmolzen.

79C. *Dirk Jan van der Laen:* Das Landhaus.

(Nach der Radirung von L. Flameng in der Zeitschrift für bildende Kunst 1875.)

Leider bedürfen die Werke des Delfft'schen van der Meer noch einer sorgfältigen kritischen Sichtung. So wurde das 19,79C berühmte »Landhaus« der Berliner Galerie früher für eine der besten Arbeiten des Meisters gehalten: ein kleines weisses Giebelhäuschen mit Fensterläden, die aussen grün und innen roth sind, daneben hohe Linden, die ihren Schatten auf die hell beschienene Wand werfen, und ein paar Figürchen, die frappant und sicher in diese Scenerie gesetzt sind. Mit äusserster Einfachheit ist ein Stück Wirklichkeit herausgegriffen und mit feinem Gefühl und trefflicher Lichtwirkung wiedergegeben. Erst neuerdings hat der holländische Kunstgelehrte A. Bredius[1]) darauf hingewiesen, dass das Bild mit den bezeich-

[1]) Kunstchronik XVIII. p. 68.

795B. *Jan Steen:* Der Streit beim Spiel.
(Phot. Hanfstängl.)

neten Werken van der Meers im Haag und in der Sammlung Six zu Amsterdam nicht übereinstimmt und wahrscheinlich von einem viel späteren Landschaftsmaler Dirk Jan van der Laen (1759-1829) herrührt, dessen seltenen Bildern ebenfalls eine grosse Kraft des Lichtes und der Farbe nachgerühmt wird. Der Umstand, dass das Bild auf sehr alte Leinwand gemalt ist, spreche nicht dagegen, da van der Laen sich zu seinen Bildern häufig alter Leinwand bedient habe.

Ein zweites Gemälde, das ebenfalls nicht vor der Kritik Stand hält, ist der Junge mit den Seifenblasen. Er sitzt in einem eng umschlossenen Hofraum zwischen allerlei altem Gerümpel. Die rothen Ziegeldächer und das goldene, scharf einfallende Sonnenlicht ergeben auch hier einen Effekt voll merkwürdiger Kraft und Poesie. Doch glaubt man das Bild neuerdings nach Massgabe eines ähnlichen Werkes im Suermondt-Museum zu Aachen dem *Esaias Boursse* zutheilen zu müssen, einem vorläufig wenig bekannten Meister, der sich durch einen schwereren braunen Ton und eine derbere Pinselführung von Jan Vermeer unterscheidet, nebenbei Marineunteroffizier war und 1672 von Amsterdam eine Seefahrt nach Ostindien antrat.

18,912A

Gleich Haarlem und Delfft besass Leyden im 17. Jahrhundert eine zahlreiche Künstlergemeinde. Hier wirkte der

lustige, stets witzige *Jan Steen,* der in der Galerie mit drei besonders guten Bildern vertreten ist. Eine 18,795B figurenreiche Schlägerei von Bauern ist bei grossem Massstabe von überwältigender Kühnheit und Breite des Vortrags. Noch mehr wird man sich an den kleineren Bildern freuen, die vor anderen holländischen Genrebildern eine reichere Gliederung der Gedanken, mehr Humor und Jovialität voraushaben. Das eine führt uns in einen XXI,795 Wirthsgarten. Unter laubenartig gezogenen Bäumen hinter einem Wirthshause sitzt vorn zur Linken an einem Gartentisch der Maler selbst, im Begriff einen Häring zu schälen und lacht den Beschauer lustig an; auf der andern Seite des Tisches gibt eine Magd einem Knaben zu trinken. Ein Bursche bietet Krabben aus, Bürgersleute, Bauernpärchen gehen aus und ein; der Reichthum der Anordnung und die malerische Behandlung des Helldunkels sind gleich anziehend. Auf dem zweiten hat sich ein 19,795C vom Wein erregter Alter in zudringlicher Weise an eine junge Dirne gemacht, die ihn mit beiden Armen zurückstösst, während eine schmunzelnde Alte ihm die Börse aus der Tasche zieht. Auch hier wird man durch den lebendigen Ausdruck cynischer, aber mit Humor aufgefasster Ausgelassenheit und durch die geistreiche malerische Behandlung gefesselt. Die Kostüme, besonders das pelzbesetzte Mieder

795. *Jan Steen:* Der Wirthshausgarten.
(Nach der Radirung von L. Klaus im Berliner Galeriewerk.)

der jungen Frau sind mit der Feinheit eines *Dou* ausgeführt.

Dieser, der Hauptmeister in der Darstellung des kleinbürgerlichen häuslichen Lebens, der eigentliche Maler des höheren Bürgerstandes, der wohlhabenden Kaufleute und Rheder, die seine Bilder fast so theuer bezahlten als ihre Tulpen, ist in der Galerie mit drei Bildern nicht gerade reich vertreten. Er ist der Erste, mit dem die eigentliche Klein- und Feinmalerei in Holland begann, welche die Gegenstände der Natur wie in einem Verkleinerungsspiegel erscheinen lässt. Von seinen zahlreichen Halbfiguren in der Fensternische, die jedem Besucher von Gemäldegalerien wohl bekannt sind, ist keine vorhanden. Dagegen zeigt sein hiesiges Bildchen, ein wie liebenswürdiges Interesse er den Scenen einfach häuslichen Verkehrs abzugewinnen wusste, deren Gemüthlichkeit er durch abendliches Dunkel und Kerzenbeleuchtung noch erhöhte. Das kleine Gemälde stellt eine Speisekammer mit allerlei Vorräthen und Gefässen dar. Die Köchin mit einem Licht in der Hand, das ihr freundliches Gesicht anmuthig beleuchtet, öffnet die Thür. Sie tritt sehr leise auf, um das Mäuschen nicht zu stören, das schon lange seinen geheimen Unfug unter den Speisen getrieben hat und nun eben im Begriff ist, in die aufgesperrte Falle zu schlüpfen. Die Stille, die in dem Bilde herrscht, die gemüthliche Auffassung wie die feine Durchführung geben demselben einen sehr ansprechenden Reiz. Diese Feinheit der Durchführung sichert auch Dou's Bildern aus andern Darstellungsgebieten, in denen er sich mit geringerem Glück bewegte, immerhin eine gewisse Bedeutung. Als ein Beispiel seiner sittenbildlich zugestutzten Porträtmalerei ist das Bildniss einer alten Dame mit Pelz und Pelzmütze vorhanden. Da ist jedes Hautfältchen, jede Runzel mit mikroskopischer Genauigkeit ausgeführt, dafür aber auf jede tiefere geistige Charakteristik, ja selbst auf wahre Natürlichkeit verzichtet. Noch mehr tritt

22,854

18,847

der Mangel tieferer Auffassung in dem Bilde der büssenden XXI,843 Magdalena hervor, in welchem es dem Künstler nur darauf ankam, das Beiwerk mit peinlichster Sorgfalt durchzuführen, die fast ans Pedantische streift.

Von Dou's Schüler, *Gottfried Schalcken*, dem bekannten Maler kleiner Nachtstücke mit Kerzen- oder Lampenlicht, ist eins seiner seltenen Bilder mit landschaftlichem Hintergrund vorhanden. Es ist eine stille 20,837 holländische Kanalgegend; ein Knabe sitzt, ruhig angelnd, unter einem alten Weidenbaume vor einem Busch gelber Wasserlilien, auf die sich Schmetterlinge niedergelassen haben. Der Himmel ist mit abendlich dunkelnden Wolken umzogen; in der Ferne zieht ein einsames Segel vorüber. Andere Proben Dou'scher Fein-19,854B malerei sind noch das Bildniss eines jungen Mannes und das 22,1011 Innere einer blankgeputzten holländischen Küche von *Peter van Slingeland*, ein Gemüsemarkt von *Quirin Brekelenkam* 20,1021 und eine Nähterin in weitem, sonnig beleuchtetem Zimmer von *Adriaen van Gaesbeeck*, der 1644—50 in Leyden genannt wird.

837. *Gottfried Schalcken:* Angelnder Knabe.

(Nach Lithographie von Fischer & Mützel.)

Vielseitiger war *Gabriel Metsu*, unter dessen Werken 18,792A nicht nur die kleine »Köchin in der Speisekammer« durch die zart intime Auffassung fesselt, sondern der auch als Bildnissmaler Tüchtiges leistete. Die Familie des Kaufmanns Gel-XXI,792 fing ist ein treffliches Werk aus der späteren Zeit des Künstlers und von hervorragend sittenbildlichem Charakter. In dem Zimmer, das mit einer kostbaren Tapete und mit einem grossen halbverschleierten Landschaftsbilde geschmückt ist, athmet

792. *Gabriel Metsu:* Familie des Kaufmanns Gelfing.

(Phot. Hanfstängl.)

Alles den grössten Prunk und Reichthum. Sämmtliche Glieder der Familie vom Vater bis auf das Töchterchen im Arme der Wärterin sind sonntäglich aufgeputzt und in ziemlich gespreizter selbstgefälliger Haltung. Der Vater besonders in seiner brüsken Stellung und mit seinem wohlgenährten, wenig bedeutenden Gesichte kann als eine lebendige Personification des holländischen Mynheerenthums gelten. Dazu kommt das farbenkräftige Bild von Metsus Mutter, eins der wenigen lebensgrossen Porträts, die der Künstler gemalt hat, eine würdige und einfach aufgefasste Alte mit anziehend gutmüthigem Ausdruck.

16,792B

838. *F. Mieris:* Junge Dame vor dem Spiegel.

(Nach Lithographie von C. Fischer.)

Auch der letzte der Leydener Feinmeister, *Frans van Mieris,* ist in der Galerie mit einem seiner sittenbildlich gehaltenen kleinen Bildnisse und mit einem seiner bekannten Genrebilder vertreten. In schwarzem Kleide mit weissseidenem ausgeschnittenem Mieder steht eine junge Dame vor dem Spiegel und ist im Begriff eine Schleife anzulegen. Links

22,834

19,838

hinter ihr steht ihre Zofe, eine Mohrin, das Schmuckkästchen in der Hand, während vorn auf einem Stuhl ein rothes Sammtjäckchen mit Pelzbesatz liegt. In dieser Darstellung von Seidenzeug, Pelz und Sammet war Mieris bewunderswerth und wird in der Stoffmalerei höchstens von *Gerard Terborch* übertroffen.

791 F. *Gerard Terborch:* Väterliche Ermahnung (Nach Lithographie von Wildt.)

Von diesem, dem König des Kabinetsstückes, dem Herrscher im Reich des Gesellschaftszimmers jener Tage, besitzt Berlin ein Bild, das zu den berühmtesten der gesammten holländischen Genremalerei gehört. Nach Wildt's Stich hat es den Namen »Väterliche Ermahnung« bekommen und danach hat es auch Göthe in den Wahlverwandtschaften, wo es als lebendes Bild gestellt wird, erklärt. »Einen Fuss über den andern geschlagen, sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt, im faltenreichen weissen Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, dass sie sich zusammennimmt. Dass jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man an der Miene und Geberde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriffe ist.«

XXI, 791

791F. *Gerard Terborch:* Der Raucher. (Nach der Radirung von Ch. Courtry in der Gazette des Beaux-Arts.)

Der unbefangene Beschauer wird nun zwar keine Spur von einem Vater in dem durchaus nicht älteren Manne finden, der in völligster Visitenhaltung, mit dem Federhut in der Hand, mit der Dame in Schwarz vor der Dame in Weiss sitzt und einen Augenaufschlag hat, der auf alles andere eher als auf eine väterliche Ermahnung deutet. Lieber würden wir ihn für einen Herrn erklären, der auf dieser Visite mit weiblicher Allianz Eindruck auf das Herz einer jungen Wittwe zu machen sucht — aber Andere können ebenso gut Anderes heraussehen. [1])

Uebrigens hat Terborch erst in seiner späteren Zeit derartige Cabinetsbilder gemalt, während seine früheren Werke noch mehr den Charakter der Harlemer Gesellschaftsstücke tragen. [2]) Sein ältestes mit reichem Stillleben ausgestattetes Bild, der »Besuch einer alten Frau beim Arzt« von 1635, 18,791C lässt in seiner farblosen graubraunen Stimmung, in dem flüchtigen Farbenauftrag sogar den Einfluss des Frans Hals selbst erkennen. Noch stärker macht sich dieser Einfluss geltend, wenn Terborch auch im Gegenstande zu einem verwandten Genre herabstieg, wie in dem köstlichen Scheerenschleifer. XXI,793

---

[1]) Vrgl. den Aufsatz über Terborch von C. Lemcke in Dohmes »Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande« Bd. II, Leipzig 1877.

[2]) W. Bode, Der künstlerische Entwicklungsgang des Gerard Terborch, in den Jahrbüchern der kgl. Preussischen Kunstsammlungen II. p. 144.

In einem ehemaligen Klosterhof ist ein ärmliches Wohnhaus hineingebaut und daneben eine Schleifmühle, die durch ein Pferd getrieben wird. An einem Pfosten der Mühle steht wartend der Besitzer der Sense, eine ergötzlich geduldige Figur, während vor dem Hause die Frau des Scheerenschleifers ihrem Buben das Ungeziefer absucht. Das Beiwerk, namentlich das Verwitterte und Zerbröckelte an Holz und Steinen ist mit grosser Meisterschaft behandelt; eine sonnige warmbraune Farbenstimmung beherrscht das Ganze. Dazu kommt als drittes Bild aus des Meisters früherer Zeit »der Raucher«, ein junger Soldat, der in stiller Behaglichkeit am Tische sitzt, von vollendeter Feinheit der Durchführung. In keiner andern Sammlung kann man ferner Terborch so vollständig als Porträtmaler kennen lernen. Zwei einfache liebenswürdige Brustbilder zeigen seinen Onkel, den Steuereinnehmer van Marienburg mit seiner Frau. Zwei andere kleine Bildchen, auf denen vornehme Herren in ganzer Figur dargestellt sind, fallen durch die merkwürdige Grandezza der Haltung auf. An Stelle der ehrlichen, selbst derben Wiedergabe der Persönlichkeit, wie sie die älteren holländischen Meister, etwa de Keyser, liebten, ist hier eine ganz ausgesuchte, raffinirte Auffassung, eine vornehme Würde, eine kühle, distinguirte Zurückhaltung getreten, die durch die Einfachheit der Umgebung und Färbung noch gehoben wird. Wie bei Velazquez bildet ein Tisch oder ein Stuhl den einzigen Schmuck des Zimmers, wie bei jenem sind die Dargestellten ganz in schwarzes Tuch gekleidet. Terborch hielt sich in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts in Spanien auf und scheint dort die Werke des gefeierten spanischen Porträtmalers studirt zu haben.

17,791 F

19,791 A u B

18,791 D u. E

Von Terborchs Nachfolger *Caspar Netscher* wurde die Stoffmalerei bis zum Extrem getrieben. Er pflegte Anfangs das Genrebild, indem er nach Terborchschem Vorbild Atlas, Seide und Sammet mit Virtuosität darstellte oder nach Dou's Muster sich in der Klein- und Feinmalerei nicht genug thun

konnte. Dahin gehört das Brustbild einer reichgeschmückten Lautenspielerin, virtuos gemalt aber ohne tieferes Interesse, ferner eine Köchin unter mancherlei Geräthschaften und (17,848) Küchenvorräthen, die mit minutiöser Feinheit durchgeführt sind. Später liess er sich von der vornehmen Welt im Haag hauptsächlich als Bildnissmaler beschäftigen und wurde hierdurch allmählich manierirter und bauschiger in der Auffassung. Eines dieser Bildnisse stellt den jungen Markgrafen Ludwig (17,1024) von Brandenburg in blonder Allongeperrücke und voller Rüstung mit dem Kommandostab dar. Am Schlusse seines Lebens ging er zu religiösen oder mythologischen Gegenständen über, in denen er durchgängig süsslich oder unharmonisch in der Farbe wirkt. Für diese späteste, kalte und bunte Zeit und für seine nüchterne prosaische Auffassung mythologischer Gegenstände ist »Vertumnus und Pomona« ein bezeichnendes (18,850) Beispiel. Das Fleisch ist zu rosig, die Farbe unharmonisch, und das Bild trägt bereits jene glatte Gelecktheit zur Schau, die am Schlusse des Jahrhunderts zur Manier erstarrte.

Gleichzeitig und Hand in Hand mit der Genremalerei entwickelte sich die Thiermalerei zur glänzenden Blüthe. Neben den Porträtisten der Menschen stehen die Porträtisten der Thiere. Da der Reichthum des Landes wie auf seinem Handel auch auf seiner Viehzucht beruhte, so wussten die Holländer die Schönheit des dargestellten Viehes wohl zu beurtheilen und zu schätzen.

Paul Potter, der berühmte Kuhmaler, der den Charakter des Rindes und Schafes mit solcher Naturwahrheit zum Ausdruck zu bringen wusste, wie die grössten Porträtisten kaum die menschliche Physiognomie wiedergegeben haben, ist in der Galerie leider mit keinem jener Werke vertreten, die ihn besonders berühmt gemacht. Immerhin kann das Berliner Bild, obwohl es einen für den Meister ungewöhnlichen Gegen- (18,872A) stand behandelt, als eine ausserordentliche Leistung der malerischen Technik, als ein Triumph realistischer Bestimmtheit

gelten. Dargestellt ist das Gehölz beim Haag mit der sechsspännigen Kutsche des Prinzen von Oranien, der eben zur Jagd fährt, mit der Meute, mehreren Jägern und einigen Kindern, welchen der Jagdzug begegnet. Die Staffage ist im Massstabe ganz klein, aber mit der schärfsten Accuratesse ausgeführt, auch die Stämme und das Laub des herbstlichen Waldes sind, bei ganz klarer kühler Morgenluft, mit der grössten Freiheit behandelt.

845. *Hendrik Mommers:* Landschaft mit Hirten.
(Nach der Radirung von W. Krauskopf im Berliner Galeriewerk.)

Die andern Viehmaler sind sämmtlich in charakteristischen Bildern vertreten. Eine Landschaft mit Hirten von 20,845 *Hendrik Mommers* ist ein Hauptwerk des Meisters von wirkungsvoller Beleuchtung und energischer breiter Behandlung. Von *Karel Dujardin,* der die Motive zu seinen mit Thieren staffirten und in einem feinen Silberton gehaltenen Landschaften mit Vorliebe dem italienischen Boden entlehnte, sind 18,848E u. F zwei Bilder vorhanden, die durch ihren Umfang, wie durch die Feinheit der Licht- und Luftstimmung zu den hervorragendsten Werken des seltenen Künstlers gehören, der sich 20,848A nebenbei in zwei flüssig und klar gemalten männlichen Bild- 17,848D nissen von 1652 und 1664 als ein ausgezeichneter Porträtmaler erweist. Von ihm empfingen dann auch andere holländische Meister, welche Italien nicht gesehen hatten, namentlich *Adriaen van de Velde* einen nicht unwesentlichen Einfluss. Von diesem liebenswürdigen Kleinmeister, der neben Potter die erste Stelle unter den holländischen Viehmalern 19,903A behauptet, besitzt die Galerie drei Bilder, die zwar in der

922B. *Adriaen van de Velde:* Flache Flusslandschaft.

(Phot. Hanfstängl.)

psychologischen Charakteristik des Thierlebens, in der ungeschminkten Auffassung des Rindes den besseren Werken Potters nachstehen, dafür aber an Reichthum der Erfindung und an Feinheit der Anordnung ihm weit überlegen sind. Besonders in der flachen Flusslandschaft, einem Hauptwerk des Künstlers aus seiner früheren Zeit, ist die Stimmung eines heissen Sommertages in vollendeter Weise wiedergegeben.

20,884A

20,922B

Das Pferd fand seinen besonderen Virtuosen in *Phil. Wouwerman*, von dessen 800 Bildern acht der Berliner Galerie gehören. In allen denkbaren Situationen tritt uns hier das edle Thier entgegen. Die Reitschule, Halt einer Jagdgesellschaft am Flusse, Aufbruch zur Jagd, Pferde vor der Schmiede, der Reiter in der Winterlandschaft, der Heuwagen sind die Titel seiner hiesigen Bilder, in denen sich eine unerschöpfliche Erfindungsgabe, eine angeborene Empfindung für Eleganz und Schönheit des Kostüms und für Harmonie der Farbe offenbart. Der bekannte Schimmel Wouwermans, der gewissermassen das untrügliche Monogramm des Meisters ist, kommt auf fast allen diesen Bildern vor, die aus seinen verschiedensten Schaffensperioden stammen. Wer die spätern von den frühern unterscheiden will, möge besonders auf die Behandlung und Bildung des Pferdekörpers achten. Während Wouwerman nämlich auf seinen frühen Bildern nur schwere plumpe holländische Pferde anbrachte, machte er später seine Studien besonders in der Rheinpfalz und stellte nun die schlanken eleganten Pferde jener Gegend dar, liebe

XXI,899

20,900B u. 900D

19,900 u. 903

16.900C

903. *Ph. Wouwerman:* Der Heuwagen.
(Nach Lithographie von C. Fischer & Mützel.)

kluge Thiere, deren Seelenleben er mit derselben Meisterschaft zum Ausdruck brachte, wie Potter jenes des Rindes oder des Schafes.[1])

Die Werke seiner beiden Schüler Jan Huchtenburgh und Pieter Wouwerman sind mehr von kriegsgeschichtlichem als künstlerischem Interesse. *Huchtenburgh* malt eine der Greuelscenen, wie sie zur Zeit des holländischen Krieges sich abspielten. Soldaten hängen und misshandeln die Einwohner eines Dorfes, das sie geplündert haben. Zu den Füssen des Befehlshabers, der in drohender Haltung zu Pferde sitzt, bittet ein Officier knieend um sein Leben. Rechts in der Ferne liegt vor einer Berggruppe eine Kirche, aus der sich eine Procession bewegt. *Pieter Wouwerman* schildert die Belagerung einer befestigten Stadt. Aus der Festung, welche in der

22,992

22,880

[1]) Vrgl. A. von Wurzbachs Aufsatz über »die holländischen Thier- und Landschaftsmaler« in dem Dohmeschen Sammelwerk Bd. II.

Ferne auf leicht erhöhtem Terrain liegt, wird von rechts und links zugleich ein Ausfall auf die beiden nächstgelegenen spanischen Batterien gemacht; eine starke Kanonade von den Wällen der Stadt unterstützt die Angreifer. Das Feuer wird aus den Batterien der Spanier kräftig erwidert. Zu äusserst rechts im Vordergrunde bringen Soldaten einen Verwundeten in eine Schanze, auf welcher die spanische Fahne weht. Zwischen den einzelnen Schanzen und in den Trancheen, welche dieselben verbinden, ziehen Truppentheile den angegriffenen Batterien zu Hilfe.

Die Specialisten für Federvieh waren *Melchior Hondekoeter* und *Jacomo Victor*, die nicht müde wurden, das Leben und Treiben der Geflügelwelt zu beobachten und künstlerisch wiederzugeben. Wenn man ihre farbenprächtigen Darstellungen von Federvieh im Park betrachtet, weiss man in der That nicht, was man mehr bewundern soll — die Lebendigkeit, mit welcher die bewegten Scenen dargestellt sind, oder die Feinheit, mit der sie allen Einzelheiten, auch den losgelöst auf dem Erdboden umhertreibenden Federn ein künstlerisches Interesse einhauchten. 20,876A 20,899B

Das Gebiet aber, auf welchem die holländische Malerei ihre allerhöchsten Triumphe feierte, ist die Landschaft; und zwar stehen sich hier zwei grosse Gruppen von Malern gegenüber: die einen pflegen ihre künstlerischen Motive in Italien zu suchen, die andern werden nicht müde den holländischen Boden zu schildern.

Jan Both aus Utrecht, der Hauptmeister der ersten Gruppe, malt ein weites Flussthal von hohen Gebirgen umschlossen, die sich fern im blauen Dufte verlieren, und einen festlichen Jagdzug, der sich hindurchbewegt. XXI,863

Nicolaas Berchem in Haarlem stattet seine reich poetischen, namentlich im Duft der Ferne unübertrefflichen Landschaften bald mit Figuren des Alten Testamentes, bald mit Reisenden, gewöhnlich aber mit Hirten und ihren Heerden

aus, wie sie neben Ruinen rasten oder flache Gewässer durch-
17,896 schreiten. Auf einem seiner Bilder sieht man eine Schmiede,
ärmlich in einen verfallenen Viaduct hineingebaut, vor der
eine vornehme Jagdgesellschaft hält, während weiter zurück
16,890 Hirten mit ihren Heerden rasten. Ein zweites zeigt eine
Scene vor einem italienischen Wirthshause, ein drittes eine
22,836 düstere Winterlandschaft mit frischer fröhlicher Staffage.

Nicht minder hat *Adam Pijnacker* die grossartigen süd-
20,894 lichen Formen in Bergen und Bäumen, den Glanz und
Duft in den Lüften geliebt und sich bestrebt, den glühenden
Lichtschimmer des südlichen Himmels in seinen Werken wieder-
zugeben, indem er seinen Landschaften Motive aus dem Hirten-
und Bauernleben Italiens hinzufügte. *Thom Wyck* in Haarlem
22,877 malte italienische Hafenbilder in klarer brauner, etwas con-
ventioneller Färbung.

So abgerundet die Arbeiten dieser Künstler sind, so
haben sie jedoch fast nie diejenige Unbefangenheit und Nai-
vetät, welche man vorzugsweise in solchen Darstellungen
wünschen möchte. Die Landschaften sind oft nach einem
Schema, nach Recepten zurecht gestutzt, die Figuren ge-
wöhnlich ins Allgemeine verflacht. Ihre höchste Blüthe
erreichte die holländische Landschaftsmalerei nur durch die-
jenigen Meister, welche sich die heimische — holländische oder
wenigstens nordische — Natur und deren Eigenthümlichkeiten
ohne weitere idealistische Nebenabsichten zum Vorbilde nah-
men. Hier fällt jenes so unangenehm berührende Streben nach
Glanz und Effect weg und ein anderes Element tritt in den
Vordergrund. Die Meister dieser Werke waren die Ersten,
welche die eigenthümliche Poesie der landschaftlichen Natur
als solcher völlig empfanden und ganz erkannten; sie sind
die Meister der malerischen Stimmung. Es sind nur einfache,
einförmige Landschaften, die sie uns vorführen, aber welchen
Reiz gewinnen dieselben unter dem lebendigen Wechsel von
Licht und Schatten, Tönen und Farben. Die Wolkenmassen

in ihrer mannigfachen Gestalt und Färbung, die Wirkungen der durchbrechenden Sonnenstrahlen, die Effecte der Wolkenschatten, alle diese gerade der nordischen, speciell der holländischen Landschaft eigenthümlichen Elemente haben diese Maler überhaupt erst für die Kunst entdeckt. Sie haben recht eigentlich erst die Poesie des bewölkten Himmels gefühlt und wiedergegeben, während für die früheren Maler nur das blaue, höchstens durch einige leichte Wölkchen belebte Firmament vorhanden war. Ganz eigenartige Töne sind es, die man da sieht. Wie reizvoll sind die Wolkenbildungen, wenn sie in schimmerndem Silbergrau über die Landschaft langsam dahinziehen! Was lässt sich dabei Alles fühlen, sinnen und denken, wenn man so recht diese Stimmung in sich aufnimmt. Selbst das unscheinbarste Theilchen der Mutter Natur, selbst der dürftigste Ausschnitt wirkt als harmonisches Ganze, das in der intimen Berührung mit Licht und Luft aufzuathmen, Seele und Bewegung zu haben scheint. Die pantheistische Philosophie Spinoza's findet hier ihr künstlerisches Spiegelbild.

Der erste Meister dieser Gruppe ist *Jan van Goyen.* Holländer vom Kopf bis zur Zehe, malt er seine holländischen Bilder, ohne sich an irgendwelche Compositionsprincipien zu kehren. Meist sind es holländische Dörfer, Dünen oder Städte, die in der Ferne auftauchen und über denen sich ein glänzend grauer Himmel wölbt. Der in leichtem braunem Ton gehaltene Vordergrund ist staffirt mit Bauern oder Fischern aus der Gegend. Unscheinbare Motive fürwahr, und doch was für Zauber ist darüber ausgegossen. Das Ganze ist vollständig in einen holländischen Dunst getaucht, von der heimathlichen Atmosphäre durchtränkt, und dadurch üben die Bilder trotz der fast photographischen Treue in der Zeichnung eine einheitliche Wirkung aus, wie sie nie einer jener »Meister der edlen Linie« erreicht hat.

Seiner frühen Zeit gehören die beiden fein und sorgfältig gemalten Rundbildchen von 1621 an, welche Sommer

19,865A u. B

und Winter in der Art des Esaias van de Velde darstellen. Wie er von diesem seinem festen Jugendstil noch suchend und tastend zu freierer Behandlung überging, lässt die Dünen-
16,895 landschaft von 1629 erkennen, ein kleines, melancholisch monotones Bild mit einem öden Sandhügel, an dem ein trübseliger Weg zu einem Dörfchen hinleitet. Als vollendeter
20,865D Künstler tritt er uns in der 1646 gemalten Ansicht von Arnheim mit ihrem kühlen Lichte, in der 1649 gemalten
XXI, 865 E Ansicht von Nymwegen mit ihrem zarten, kühl verhaltenen
19,865C Tone und in der frischen, kräftigen Winterlandschaft von 1650 entgegen.

In seiner Weise entwickelte diesen Stil *Salomon Ruisdael* weiter, indem er ohne auf die Vorzüge van Goyens zu verzichten der Lokalfarbe der einzelnen Gegenstände schon bei
16 901A weitem mehr Rechnung trug. Namentlich das Baumlaub ist
17,901C bei ihm nicht wie bei Goyen gelb oder graubraun, sondern zart silbergrün getönt. Dargestellt sind auf allen seinen
XXI, 901 B Bildern holländische Dörfer an schlammigen Kanälen, oder breite Flüsse, in denen sich sein fahlgrauer Lieblingsbaum, die Weide, spiegelt.

Sein Neffe und Schüler *Jacob Ruysdael*, der Sohn des Bilderrahmenhändlers *Isack Ruysdael*, dem in Berlin mit zweifel-
22,901D haftem Rechte eine kleine Waldlandschaft zugeschrieben wird, brachte dann die holländische Stimmungsmalerei zu ihrer höchsten Blüthe. Er weiss das atmosphärische Leben nicht nur wie jene Künstler im Idyllischen sondern auch im Grossartigen zu erfassen; die Farbe steigert sich bei ihm bis zur dramatischen Kraft. Wie kein zweiter weiss er die Natur in ihrem geheimnissvollsten Weben zu belauschen, wie kein Anderer sie mit seinem eigensten Empfinden zu beseelen und zu einem tiefen Spiegel des menschlichen Gemüthslebens zu machen. In der Berliner Galerie ist dieser grösste Genius der holländischen Landschaftsmalerei in einer beispiellosen Vielseitigkeit, mit den verschiedensten Darstellungen vertreten, und über

allen ruht ein poetischer Zauber, eine Tiefe der Naturpoesie, wie sie kein Dichter je in Verse gefasst hat.

Einige seiner Bilder führen schlichte Dünen und Bleichen aus der Umgebung Harlems vor, wo er seine Jugend verbrachte. Das erste zeigt Harlem von den Dünen bei Over- 20,885C veen gesehen und ganz von leichtem Gewölk umschleiert. Eine Fülle von Einzelheiten taucht in der Ebene auf, Ziegeldächer, Felder, Gebüsch, die ferne Stadt, und alles ist bei schärfster Bestimmtheit doch durch die Harmonie des Tones zusammengehalten. In noch höherem Grade kommt in der zweiten »Fernsicht von den Dünen bei Overveen« Ruysdaels 19,885E Meisterschaft in der Wiedergabe des atmosphärischen Lebens zur Geltung. Die schlichte Klarheit und wundervolle Frische der Auffassung verleiht der absolut einfachen Natur der Landschaft einen Reiz, von dem sich das stumpfe Alltagsauge nichts träumen lässt. Von der dunkeln Düne des Vordergrundes sieht man auf Wiesen und Felder der flachsten Gegend, im Mittelgrund liegt zwischen Bäumen und Gebüsch das kleine Dorf Overveen mit seinen Bleichen, in der äussersten Ferne werden die Thürme von Amsterdam und ein Theil von Harlem sichtbar. Der Himmel ist von weisslichem Gewölk bedeckt, unter dem sich das fruchtbare Erdreich breit und dunkel hinzieht.

Diesen schlichten Dünenansichten stehen andere ernst melancholische Bilder gegenüber: Hügel mit Heidekraut und steilem Pfad, tiefschattige Wälder, in denen Heerden weiden, einsam stehende Gewässer zwischen schwermüthigen Bäumen. Ein Jugendwerk ist in der Ausführung noch von etwas mühsamer Sorgfalt, aber schon von jener düsteren Stimmung 17,899C durchweht, der sich Ruysdael mit Vorliebe hingab: am Himmel bläulich graue Wetterwolken, im Vordergrunde das finstere Gewässer eines Teiches, Hütten unter einer dunkeln Gruppe mächtiger Eichen, daneben ein Stück flachen Landes mit den Dünen am fernen Horizont, die von einem fahlen

Lichtschein gestreift werden. Ein zweites
18,899D still melancholisches Bild zeigt das Innere eines Waldes mit einem kleinen Weiher, in dem einige Enten baden.
17,893 Ein drittes, von 1653, stellt ein altes Bauernhaus dar, hinter welchem hohe Eichen herüberschauen. Ein Bächlein fliesst an einem bewaldeten Hügel hin

884. *Jacob Ruisdael:* Bewegte See.
(Nach der Radirung von W. Hecht im Berliner Galeriewerk.)

und sprudelt vorn über Gestrüpp und Steine; schwere Wolkenschatten ziehen über das Bild und ein heller Sonnenblick fällt auf einen alten Weidenstamm, der sich im Vorder-
16,885 grunde spukhaft in die Höhe reckt. Die hügelige Landschaft, die Jan Lingelbach mit Hirten und Vieh staffirte, ist weniger
16,885F bedeutend. Dagegen ist das Dorf am Waldesabhang, angeblich das Bad Spaa, wieder von besonders stimmungsvoller Wirkung. Am Himmel haben sich Gewitterwolken geballt, durch deren Dunkel blendend ein Lichtstrahl hervorbricht.

20,899A Wieder in andern Bildern sieht man nordische Wasserfälle, die durch finstere Tannen brausen. Dazu kommt eine
18,885D in gedämpftem zartem Silberton durchgeführte Ansicht des Damplatzes in Amsterdam mit der alten Stadtwage und einer figurenreichen Marktscene im Vordergrunde.

Und schliesslich sucht Jac. Ruysdael auch als Marine-
20,885B maler seines Gleichen. Im Vordergrunde des kleineren Bildes, das mit der Sammlung Suermondt in die Galerie überging, sieht man schaumbedecktes Pfahlwerk, an welchem sich die kleinen leichten Wellen brechen; weiter hinten kommt ein Boot heran, dessen Segel sich schwarz gegen den Himmel

852. *Allart v. Everdingen:* Gebirgslandschaft.
(Nach Lithographie von Mützel.)

absetzen; links in weiter Ferne taucht ein schmaler Küstenstreif mit einem Kirchthurm auf. Der Himmel ist ganz von dichten Wolken umdüstert, deren Schatten schwer auf dem Wasser liegen. Noch hervorragender und von düster unheimlichem Reize ist das grössere Bild, 22,884 das aus den königlichen Schlössern stammt. Ein matter Sonnenblick fällt vorn auf ein Boot, das mit vollem röthlich braunem Segel heranfährt; weiter zurück liegt ein grosses holländisches Kriegsschiff vor Anker und gibt eine Salve ab, die vom Ufer erwidert wird. Ueber der aufgeregten See ziehen von rechts her düstere Wolkenmassen auf und zwischendurch fallen spielende Sonnenlichter auf die Fluth. Keiner der zünftigen Marinemaler hat jemals die Poesie des Meeres mit solcher Gewalt erfasst.

An Vielseitigkeit kann sich kein anderer der grossen holländischen Landschaftsmaler mit Ruysdael messen. *Allart van Everdingen,* der grösste neben ihm, beschränkte sich darauf, die gewaltige Natur Norwegens mit ihren starrenden Felsen und finstern Tannen, die in den klaren Himmel aufragen, mit ihren wilden Giessbächen und tosenden Wasserfällen in bewundernswerther Feinheit und grosser Farbenfreudigkeit zu malen. Nur eines seiner Berliner Bilder, das 20,835 einen mit Tannen bewachsenen Hügel und am Fusse des-

selben ein stilles Wasser darstellt, ist von ruhig herbstlichem Charakter; alle andern führen uns das düster gewaltige Element der nordischen Gebirgsnatur in überwältigender Weise vor Augen. Auf 20,835A zwei kleineren sieht man 19,835B kahle Felsen schroff zum Himmel emporragen. Ein grösseres zeigt zwischen 20,913 hohen Tannen einen von Segelschiffen belebten Fluss und jenseits desselben einen belaubten Berg, der von einem stolzen Schlosse bekrönt wird. Ganz besonders aber sei die norwegische Gebirgslandschaft 20,887A mit der gestürzten Fichte beachtet, ein Werk, das an zwingender Kraft der Stimmung, an geistreicher Energie der Contraste beinahe den Bildern Ruysdaels überlegen ist. Es ist Abend geworden in der dunkeln Schlucht, durch deren tannenbesetzte Felsen einige Reisende herankommen. Das Beklemmende, Beängstigende, welches die wilde freie Natur auf unsere Einbildungskraft ausübt, ist wunderbar wiedergegeben. Und über dieser finstern, tief melancholischen Scene, über der schauervoll düstern Gegenwart wölbt sich in wolkenlosem Glanze der Abendhimmel, und es erfüllt unsere Seele ein wehmüthiges Beben wie ein Traum von längst entschwundenem Glück.

Hobbema: Das Ufer.

(Nach der Radirung von L. Flameng in der Zeitschrift für bildende Kunst 1875.)

Welch ein Gegensatz, wenn man hierauf das heitere 18,886 Bild *Hobbemas* betrachtet, einen Eichenwald, in welchen der Schein der Sonne mit scharfen kecken Streiflichtern hineinfällt, oder wenn man vor die Werke *Albert Cuyps*, des grossen Lichtmalers hintritt. Die schlichte und natürliche Auffassung von Menschen und Thieren in der Landschaft hat er mit

seinen andern holländischen Zeitgenossen gemein, aber von allen unterscheidet er sich durch die merkwürdige, seine Bilder durchleuchtende und durchzitternde Sonnengluth, das eigenthümlich pleinairistische Element, das ihn neben Jan Vermeer und Pieter de Hoogh zum ausgesprochenen Lieblingsmaler des 19. Jahrhunderts gemacht hat.

Schon in seinem frühesten Bild, das der Zeit um 1640 angehört, ist die Darstellung des atmosphärischen Lebens, der bewegten und schimmernden Luft ganz wunderbar. Durch die nach einem Frühlingsregen sich auflösenden leichten Wolken bricht gedämpft das Sonnenlicht, das mit fahlem Schein von links auf die Strasse und den Hügel fällt. Als weitere Werke seiner frühern Zeit sind einige bezeichnete Landschaften vorhanden, welche, obgleich ihr goldgelbes Licht schon charakteristisch für Cuyp ist, in der Art ihres Farbenauftrags noch mehr an Goyen erinnern, so die sandige Flachlandschaft und die Frühlingslandschaft. Von Landschaften aus seiner reifsten Zeit, die nicht nur durch ihre nur Cuyp eigene Malweise und Sonnengluth, sondern auch durch seine volle Namensinschrift beglaubigt sind, besitzt das Museum drei kleine Bilder, welche eine sonnige Dünenlandschaft, eine ganz in Goldlicht aufgelöste Flusslandschaft und Kühe in einer Landschaft darstellen.

16,861

20,861 A

18,861 G

20,861 B u. C

Gegen diese Grössten müssen die Andern trotz aller Geschicklichkeit zurücktreten. Mehrere Bilder von *Aart van der Neer* repräsentiren diesen tüchtigen Meister in vollständiger Weise als Maler von Mondscheinlandschaften, winterlichen Scenerien und Feuersbrünsten. Unter den Mondscheinlandschaften ist besonders ein kleines, sehr zartes, reizend componirtes Bild hervorzuheben. Eine Feuersbrunst zu Amsterdam ist in einem andern sehr effektvollen Stück geschildert. Der Feuerschein wirkt nur aus der Ferne und erhellt Luft und Wasser durch seinen Wiederschein, während das Amstelufer mit seinen Häusern in tiefem nächtlichem

20,840 C

17,842, 842 A u. B

22,840 A

Dunkel daliegt. Das Hauptwerk van der Neers ist der »Brand einer holländischen Stadt«, ein Bild, bei dem die stille vom Monde beleuchtete Landschaft zu der gegen das wüthende Element angstvoll ankämpfenden Menschenmenge und der in reichem Farbenspiel leuchtenden Brandstätte einen ebenso ergreifenden als malerischen Gegensatz bildet.

XXI 840

888. *L. Bakhuizen:* Seesturm.
(Nach Lithographie von Tempeltei.)

22,888C
20,810D
19,833A
22,868A u. 807 A
22,722

Cornelis Vroom mit einer anmuthigen Waldlandschaft, *Jan van der Meer van Harlem* mit trefflichen Flach- und Dünenlandschaften, *Roelof de Vries* mit Ruinen am Wasser, *A. Beerstraten* mit einer winterlich kahlen Schneegegend, *Roelant Roghman* mit einer breit und flott gemalten, in gelbgrauem Lichte gehaltenen Berglandschaft, *Frans de Momper* mit einem Blick auf Amsterdam, *Joris van der Hagen* mit einer heiteren Wiesenansicht seien ebenfalls noch erwähnt; doch auch mit ihnen ist die grosse Reihe der holländischen Landschafter noch lange nicht erschöpft. Der versenkte sich in das Liebliche, Stille und Einfache, jener in das Wilde und Romantische, der in die weite Ebene, jener in den Wald und die Schluchten; allen aber enthüllte die Natur ihren Schleier und offenbarte ihnen ihre Geheimnisse; sie schauten sie in ihrer Wirklichkeit.

Dass die Holländer sich übrigens nicht nur auf ihr Land beschränkten, sondern auch ihre zweite Heimath, die See, jetzt noch mehr als früher in den Kreis ihrer malerischen

875A. *Jan van de Capelle:* Stille See.
(Nach der Radirung von W. Hecht im Berliner Galeriewerk.)

Wirksamkeit zogen, versteht sich bei der Lage ihres Landes und bei der Bedeutung, die sie als seefahrendes Volk hatten, von selbst. Die See mit allen ihren Launen und die Fahrzeuge, welche dieselbe beleben, vom kleinen Fischerboot bis zum stolzen Dreimaster haben sie mit der Kenntniss alter Seeleute und mit echtem künstlerischen Geschmack geschildert. In Berlin sind von den Hauptmeistern dieser Gattung, *Willem van de Velde* und *Simon de Vlieger,* leider nur kleine Bilder zweiten Ranges vorhanden. Unter den Werken *Bakhuyzens* kann besonders die »leicht bewegte See« als ein feines, vornehm gehaltenes Cabinetsstück gelten. Insbesondere aber sei ein Bild von *Jan van de Capelle* beachtet, eine Meeresstille im warmen Lichte des Abends. Auf der glatten, sonnenbeschienenen Wasserfläche liegen einzelne Boote; im Mittelgrunde wird eine kleine, grüne Insel mit niedrigen Hütten sichtbar. Die klare Fläche des Wassers, in welcher der Glanz des Himmels sich widerspiegelt, übt eine magische Wirkung.

18,910B u. 934

XXI,895

XXI, 875A

Aber nicht nur die Landschafts- und Seemalerei wurde in Holland auf neuen Wegen zu eigenartiger Vollendung emporgeführt; selbst das Architekturstück und das Stillleben erhielt erst durch holländische Meisterhände seine reifste Ausbildung.

Hendrik van Vliet wurde nicht müde, architektonische Interieurs, besonders das Innere der alten gothischen Kirche von Delft zu schildern, während *Emanuel de Witte* mit Vorliebe die Nieuwekerke zu Amsterdam malte.

22,830A

22,898A

Im Stillleben, d. h. zunächst in der Darstellung todter Thiere ist *Jan Weenix* eine Specialität eigener Art. Schon sein Vater *Jan Baptista Weenix* war ein vielseitiger tüchtiger Meister, der das farbige Volksleben unter italienischen Prachtgebäuden mit gesunder und frischer Naturanschauung dar- 22,867 zustellen wusste und zuweilen, wie in seinem hiesigen Erminiabilde, seine Stoffe auch der Dichtung entnahm. In der Kunstgeschichte aber lebt besonders Jan Weenix fort. Was bei Wouwerman der Schimmel, das ist bei Weenix der todte 17,919B u. 974A Hase, der, in stupender Ausführung, fast regelmässig den Mittelpunkt seiner Gemälde bildet, um welchen er alles mögliche und unmögliche todte Gethier und Jagdgeräthe gruppirt. *F. Sant-Acker* und *William Ferguson* malten todte Rebhühner, *Jacob Gillig* todte Fische; in der Wiedergabe von Orangen und Citronen, Bechern und Gläsern wurden *Pieter Claasz* und *Willem Kalf* von wenig Andern übertroffen.

Die Vorliebe der Holländer für schöne und seltene Blumen, auf deren Pflege die Reichen wie die minder Bemittelten die grössten Summen verwendeten, zog schliesslich auch die Früchte- und Blumenmalerei gross. Eine Aufzählung der zahllosen Meister, die auf diesem Gebiete thätig waren, ist unmöglich. Begnügen wir uns damit, die schönen Bilder 19,906A *David de Heems* zu bewundern, die sich durch ungewöhn- XXI,906 lichen Geschmack in der Composition auszeichnen und coloristisch zu den grössten Meisterwerken der holländischen Schule gehören. Betrachten wir dann die dünn, zart und 20,972A u. B verschmolzen gemalten Werke *Jan Huysum's* und schenken 19,998 wir schliesslich auch den selten vorkommenden Werken des 18,999 *Jacob van Walscapele* und der *Rachel Ruysch* Beachtung.

So hat die holländische Schule auf allen Gebieten der Malerei mustergültige Schöpfungen hervorgebracht, ja eine ganze Reihe von Stoffen überhaupt erst der Kunst erschlossen. Sie hatte im 17. Jahrhundert einen Höhepunkt erreicht, der nicht mehr überholt werden konnte, und es ist nichts natür-

1004. *Thomas van der Wilt:* Das Brettspiel.
(Photogr. Gesellschaft.)

licher, als dass auch zu Ende des Jahrhunderts ein Rückschlag eintrat. Abermals wie im 16. Jahrhundert regte sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts in den Holländern der Trieb, ihre nackte, derbe, urwüchsige Kunst durch das Studium der Italiener zu veredeln, und abermals trat nichts als ein unerquicklicher Manierismus dabei zu Tage. Verfehlt war namentlich der Versuch, den delikaten Pinsel der holländischen Kleinmeister auf Stoffe der Historienmalerei zu übertragen — denn der Erfolg war eine Mischung, die weder Fisch noch Fleisch ist. Schon *Eglon van der Neer* erscheint in seiner Landschaft mit Tobias und dem Engel von 1685 kalt und glatt, abgesehen davon, dass er das Motiv direkt nach Elsheimer copirte. Den verderblichsten Einfluss aber übte *Gerard de Lairesse,* der in seiner »Taufe des Achilles« das Studium der Italiener mit demjenigen Poussins zu verbinden, sich auf den Standpunkt der gleichzeitigen Historienmalerei Frankreichs, des sog. grossen Stils, zu stellen suchte.

20,846A

22,481

Selbst den späteren Genremalern, besonders wenn sie vornehme Scenen darstellen, fehlt die freiere Naivetät und ein theatralisches, süsslich affectirtes Wesen tritt nur zu häufig an deren Stelle. Nur in der verweigerten Jagdbeute von *Nic. Verkolje* ist noch ein gewisser Anschluss an die classischen Sittenbildmaler, namentlich an Metsu, bemerkbar. Von *Thomas van der Wilt* ist ein in kühlen Tönen ziemlich hart

19,1012

17,1014

gemaltes »Bretspiel« vorhanden. *Philipp van Dyck,* zuletzt Galeriedirektor in Cassel, hat noch bis tief ins 18. Jahrhundert hinein kleine Genrebilder, wie den »Lautenspieler« und den »Zeichenunterricht« gemalt. Aber die Modellirung ist flau, die Wirkung unruhig. Akademische Zierlichkeit und geleckte Pinselführung ist an die Stelle jeglicher Empfindung getreten.

22,1026 u. 1028

Allerdings war dieser Ausgang der holländischen Malerei schon lange vorauszusehen. Im holländischen Volke selbst waren allmählich alle freiheitlichen Regungen erstorben. Die Nachkommen der Freiheitskämpfer waren engherzige, verknöcherte Spiessbürger geworden, und die Maler wurden nicht mehr im Lande, sondern an den benachbarten Fürstenhöfen beschäftigt. Da musste eine Kunst, die im volksthümlichen Leben ihre Wurzeln gehabt hatte, von selbst aufhören. Andere Anschauungen, andere Ideale kamen zur Geltung, und erst als man in unsern Tagen nach mannigfachen Verirrungen, nach ziellosem Hin- und Herschwanken zwischen der Antike und Rafael, die Kunst wieder auf volksthümlicher Basis aufzubauen versuchte, hat sich von Neuem die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf die alten Holländer gelenkt.

IX. Künstlerverzeichniss.

X. Ortsverzeichniss.

Westlicher Flügel. Räume I—X. Romanische Schulen.

Oberlichtsaal I. Florentinische und Umbrische Schule des 15. Jahrhunderts.

Oberlichtsaal II. Oberitalienische Schulen des 15. Jahrhunderts.

Linke Wand:

Vorderwand:

Oberlichtsaal III. Italienische Schulen des 14. und 15. Jahrhunderts.

Rückwand:

Links von der Thür:

Rechts von der Thür:

Oberlichtsaal IV. Italienische Schulen des 16. Jahrhunderts.

		Seite
249	Fra Bartolommeo, Himmelfahrt der Maria . . .	78
338 A	Agnolo Bronzino, Bildniss des Ugolino Martelli .	82
268	Girolamo Marchesi gen. Cotignola, Ertheilung der Ordensregel an die Bernhardiner	56
283	Giuliano Bugiardini, Maria mit dem Kinde und Heiligen	81
153	Lorenzo Lotto, Bildniss eines Architekten . . .	95
118	Amico Aspertini, Anbetung der Hirten	89
122	Francesco Francia, Maria mit dem Kinde und Heiligen, datirt 1502	88
231	Copie nach Raffaello Santi, Bildniss der Johanna von Aragonien	83
229	Francesco Granacci, Die Dreieinigkeit	37
286	Lionardo da Pistoja, Maria mit dem Kinde . .	81

Rückwand:

287	Giacomo und Giulio Francia, Maria als Himmelskönigin	88
161	Tiziano Vecellio, Der venezianische Admiral Giovanni Moro	98
246	Andrea del Sarto, Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen	78
238	Bartolommeo Ramenghi gen. Bagnacavallo	88
301	Tiziano Vecellio, Bildniss eines jungen Mannes .	98
213	Gaudenzio Ferrari, Verkündigung.	76
154	Lorenzo Luzzi, Thronende Madonna mit Heiligen	
230	Andrea del Brescianino, Maria mit dem Kinde und Anna	81

Kabinet 5. Italienische Schulen des 16. Jahrhunderts.

Linke Wand:

145	Raffaello Santi, Maria mit dem Kinde und Heiligen	85
219	Bernardino Luini, Geburt Christi	77
338	Agnolo Broncino, Bildniss eines jungen Mannes.	82
240	Andrea del Sarto, Bildniss der Lucrezia, der Gattin des Malers	81
247 A	Raffaello Santi, Madonna del Duca die Terranuova	86
267	Francesco Ubertini, Die Taufe Christi	81
337	Giorgio Vasari, Bildniss des Grossherzogs Cosimo I. von Toskana	82
141	Raffaello Santi, Madonna der Sammlung Solly .	83

Kabinet 6. Italienische Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts.

Kabinet 7. Italienische und Französische Schule des 17. und 18. Jahrhunderts.

Linke Wand:

Vorderwand:

Oberlichtsaal IX. Italienische, Spanische und Französische Schule des 17. und 18. Jahrhunderts.

Korridor 10. Italienische, Spanische und Französische Schule des 16. und 17. Jahrhunderts.

Eingangsraum a: Venezianische Schule des 16. Jahrhunderts.

Westlicher Flügel. Räume XI—XXII. Germanische Schulen.

Oberlichtsaal XI. Deutsche und Niederländische Schule des 15. und 16. Jahrhunderts.

Rückwand:

Oberlichtsaal XII. Niederländische und vlämische Schule des 16. und 17. Jahrhunderts.

Rückwand:

Seite

Rechte Wand:

644 Jan van Scorel, Cornelis Aerntz van der Dussen . 220
744 Paulus Bril, Bergiges Meeresufer 225
652 Frans de Vriendt gen. Floris, Venus und Amor . 219
557 Copie nach Albrecht Dürer, Jacob Fugger, genannt der Reiche 162
645 Barend van Orley, Venus und Amor 218
558 Jan van Hemessen, Ausgelassene Gesellschaft . . 213
623A Jacob van Utrecht, Porträt 221
641 Jean Bellegambe, Jüngstes Gericht 208
561 Quinten Massys, Thronende Maria mit dem Kinde 209
675 Cornelis Massys, Landschaft mit Staffage . . . 215
620 Joachim de Patinir, Bekehrung des hl. Hubertus . 214
585B Antonis Mor, Zwei Utrechter Domherren 221
574B Quinten Massys, Der hl. Hieronymus in der Zelle 210
714 Paulus Bril, Jagd auf Ziegen 225
653 Lambert Lombard, Maria mit dem Kinde . . . 220
655 Marten van Heemskerk, Momus tadelt die Werke der Götter 219
621 Jan Mostert, Ruhe auf der Flucht nach Aegypten . 215
630 Herry Bles, Ruhe auf der Flucht nach Aegypten . 215
615 Quinten Massys, Bildniss eines jungen Mannes . 210
583A Bernhard Strigel, Der heil. Norbert 159
529A u. B Petrus Cristus, Verkündigung und Geburt Christi. Jüngstes Gericht 196
573 Gerard David, Christus am Kreuze 207
600 Hans Memlinc, Jüngstes Gericht 207
608 Joachim Patinir, Ruhe auf der Flucht nach Aegypten 214
648 Jan Gossaert gen Mabuse, Neptun und Amphitrite 219
661 Derselbe, Adam und Eva im Paradiese 219
534 Copie nach Roger van der Weyden, Kreuzabnahme 198

Kabinet 13. Deutsche und Niederländische Schule des 15. und 16. Jahrhunderts.

Rückwand:

632 Nicolas Neufchatel, Bildniss eines jungen Mannes 222
664C Adam Elsheimer, Arkadische Waldlandschaft . . 276
664A Derselbe, Die badende Nymphe 275
664B Derselbe, Der hl. Martin und der Bettler 275
616 Jan Gossaert gen. Mabuse, Maria mit dem Kinde 218

Seite

Linke Wand:

		Seite
933 A	Joos van Cleef, Männliches Porträt	221
650	Jan Gossaert gen. Mabuse, Maria mit dem Kinde	218
551 A	Derselbe, Christus am Oelberg	217
586 A	Derselbe, Porträt eines vornehmen Burgunders	217
530	Hugo van der Goes, Verkündigung	167
656 A	Jan Gossaert gen. Mabuse, Die Goldwägerin	217
1202	Jan van Scorel, Porträt der Agathe van Schoenhoven	221
626	Art des Hans Burgkmair, Der hl. Hieronymus	178

Rechte Wand:

525 B	Jan van Eyck, Maria mit dem Kinde im Rosenhag.	195
545	Roger van der Weyden, Bildniss Karls des Kühnen, Herzogs von Burgund	204
549 A	Derselbe, Maria mit dem Kinde	206
O. N.	Jan van Eyck, Stehende Madonna in der Kirchenhalle	
525 A	Derselbe, Der Mann mit den Nelken	191
	Derselbe, Porträt des Johann Arnolfini	192
529	Hans Memlinc, Thronende Maria mit dem Kinde	207
O. N.	Jan van Eyck, Christuskopf	190
O. N.	Derselbe, Madonna mit dem Stifter und der hl. Barbara	19
528 B	Hans Memlinc, Maria mit dem Kinde	206
532	Petrus Cristus, Mädchenporträt	196

Kabinet 14. Deutsche und Niederländische Schule des 15. und 16. Jahrhunderts.

Linke Wand:

512—517	Hubert und Jan van Eyck, Sechs Flügel des Genter Altarwerks	184
512	Die gerechten Richter.	
513	Die Streiter Christi.	
514	Die singenden Engel.	
515	Die musicirenden Engel.	
516	Die heiligen Einsiedler.	
518	Die heiligen Pilger.	
524	Michiel van Coxie nach Jan van Eyck, Anbetung des Lammes	184

Vorderwand:

638	Albrecht Altdorfer, Doppelbild mit Franciscus und Hieronymus	180
638 C	Derselbe, Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe	180

Kabinet 15. Deutsche und Niederländische Schule des 15. und 16. Jahrhunderts.

Seite

521 Maria.
522 Bildniss der Isabella Burluut.
523 Johannes der Evangelist.
525 Michiel van Coxie nach Hubert van Eyck, Gott Vater 190
524D Moderne Copie nach Hubert van Eyck, Maria . . 184
525E Desgleichen, Johannes der Täufer 184

Rechte Wand:

574A Lucas van Leyden, Die Schachpartie 212
557E Albrecht Dürer, Bildniss des Hieronymus Holzschuher 163
533B Roger van der Weyden, Johannesalter 200
557D Albrecht Dürer, Bildniss des Nürnberger Rathsherrn Jacob Muffel 162
584A Lucas van Leyden, Der hl. Hieronymus 211
624 Herri Bles gen. Civetta, Männliches Porträt . . 215

Kabinet 15. Niederländische Schule des 16. Jahrhunderts. Vlämische Schule des 17. Jahrhunderts.

Rechte Wand:

738 (über der Thür) Frans Pourbus d. A., Weibliches Bildniss 221
686 Derselbe, Weibliches Bildniss 221
798K Rubens, Beweinung Christi 230
866C David Teniers d. J., Vlämische Kirmess, datirt 1640 257
765 Jan Brueghel gen. Sammetbrueghel, Landschaft mit dem hl. Hubertus, letzterer von der Hand des Rubens. 226
856B David Ryckaert d. J., Der Dorfnarr 259
763 Rubens, Bildniss eines Kindes des Künstlers, um 1619 242
864B Gonzales Coques, Bildniss des jungen Cornelis de Bie 253
782 Antonis van Dyck, Thomas François de Carignan, Prinz von Savoyen, datirt 1634. 249
678 Jan Brueghel, Die Schmiede des Vulkan 225
901A Salomon van Ruysdael, ... 314
683 Frans Pourbus d. A., Männliches Bildniss. . . . 221
651A Frans Francken d. J., Christus am Oelberge . . 245
651B Derselbe, Die Fusswaschung der Apostel 245
886A Adriaen van Utrecht, Der Hühnerhof. 261

Seite

Vorderwand:

688 A Jan Brueghel, Blumenstrauss 226
853 A Adriaen Brouwer, Die Toilette 254
798 C Peter Paul Rubens, Fortuna 239
853 H Adriaen Brouwer, Landschaft 255
866 B David Teniers d. J., Gesellschaft beim Mahle . . 258
853 E Adriaen Brouwer (?), Singender Bauer 254
742 Jan Brueghel, Das Paradies 226
570 Marten van Heemskerk, Bildniss eines jungen Mädchens 219

Linke Wand:

900 C Philips Wouwermann, Pferde vor der Schmiede . 309
865 Jan van Goyen, Dünenlandschaft 314
909 A William Ferguson, Stillleben 322
885 Jacob Ruisdael, Hügelige Landschaft 316
813 A Govert Flink, Bildniss einer jungen Dame, datirt 1641 289
996 Joris van der Hagen, Landschaft 320
828 H Rembrandt van Rijn, Joseph wird bei Potiphar von dessen Frau verklagt 286
898 Emanuel de Witte, Das Innere einer Kirche, datirt 1667 321
885 F Jacob Ruisdael, Dorf an bewaldetem Hügel . . . 316
792 B Gabriel Metsu, Bildniss einer Frau, angeblich die Mutter des Künstlers 303
912 Roelof van Vries, Waldige Landschaft mit Heerde 320
890 Nicolas Berchem, Der Halt vor dem Wirthshause 312
861 Aalbert Cuyp, Sandige Flachlandschaft 319
909 C F. Sant-Acker, Stillleben 322
1017 Willem van Honthorst, Amalie von Solms, Gemahlin des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien 293

Kabinet 17. Holländische Schule des 17. Jahrhunderts.

Rechte Wand:

748 A (über der Thür) Michiel Mierevelt, Bildniss des Theologen Jan Uijtenbogaert 265
805 Rembrandt van Rijn, Die Frau des Tobias mit der Ziege, datirt 1645 284
948 B Willem Kalf, Stillleben von Früchten und Gefässen 322
901 C Salomon van Ruisdael, Holländische Landschaft . 314

Vorderwand:

Linke Wand:

Kabinet 18. Holländische Schule des 18. Jahrhunderts.

Rechte Wand: Seite

Vorderwand:

Linke Wand:

		Seite
861 G	Aalbert Cuyp, Frühlingslandschaft	319
801 H	Frans Hals, Bildniss des Tijman Oosdorp, gemalt 1656	269
810 C	Jan van der Meer van Haarlem, Ansicht von Haarlem	320
743 A	Jacob Gerritsz Cuyp, Holländisches Brautpaar als Damon und Phyllis	265
848 E	Karel du Jardin, Der Abend	308
815 B	Rembrandt (?), Ruhe auf der Flucht nach Aegypten	290
824 A	Samuel van Hoogstraaten, Männliches Bildniss	291

Kabinet 19. Holländische Schule des 17. Jahrhunderts.

Rechte Wand:

1007 A	(über der Thür) Pieter Nason, Bildniss eines jungen Mannes	293
967 A	Hendrik Martensz Sorgh, Bauernschlägerei	296
998	Jan van Huysum, Blumenstrauss	322
835 B	Allart van Everdingen, Flusslandschaft	318
906 A	Jan Davids de Heem, Stillleben von Blumen und Früchten	322
885 E	Jacob Ruisdael, Fernsicht von den Dünen bei Overveen	314
996 A		
741 A und B	Adriaan van de Venne, Der Sommer und der Winter, Landschaften mit Staffage, datirt 1614	273
801 C	Frans Hals, Hille Bobbe, die Hexe von Haarlem	270
830	Pieter Verelst, Bildniss einer alten Frau	302
983 C	Jacob Gillig, Stillleben von todten Fischen	322
750 A	Cornelis Janssens van Ceulen, Bildniss eines ältlichen Mannes	265
865 C	Jan van Goyen, Winterlandschaft, datirt 1650	323
1012	Nicolaas Verkolje, Verweigerte Jagdbeute	323
975	Willem van Aelst, Stillleben	322

Linke Wand:

855	Adriaan van Ostade, Der Leiermann vor dem Bauernhause	295
833 A	Roelof van Vries, Ruinen am Wasser	320
900	Philips Wouvermann, Halt einer Jagdgesellschaft am Flusse	309
854 B	Pieter van Slingeland, Bildniss eines jungen Mannes	302

		Seite
865 A	Jan van Goyen, Der Sommer	313
838	Frans van Mieris d. A., Junge Dame vor dem Spiegel	303
903 A	Adrian van de Velde, Kühe auf der Weide, datirt 1658	308
795 C	Jan Steen, Lockere Gesellschaft	300
748 C	Michiel Mierevelt, Männliches Bildniss	265
865 B	Jan van Goyen, Der Winter	313
903	Philips Wouverman, Der Heuwagen	309
791 A und B	Gerard Ter Borch, Bildnisse des Herrn van Marienburg, Oheims des Malers und seiner Frau Gertrud, geb. Ter Borch	306
828 F	Rembrandt van Rijn, Die Vision Daniels, um 1650	285
877 A	Jan Verspronck, Bildniss einer Frau	271
809	Ferdinand Bol, Bildniss einer ältlichen Dame	289
855 B	Adriaen van Ostade, Die Bauernschenke	296
905	Jabob von Walscapele, Gehänge von Blumen und Früchten	322
796 C	Dirk Jan van der Laen, Das Landhaus	298
757 B	Jan Antonisz van Ravestijn, Männliches Bildniss	265

Kabinet 20. Holländische Schule des 17. und 18. Jahrhunderts.

Rechte Wand:

855 C	Adriaan van Ostade, Der Arzt in seinem Studirzimmer	296
861 B	Aalbert Cuyp, Flusslandschaft	319
900 B	Philips Wouverman, Aufbruch zur Jagd	309
757 A	Jan van Ravestijn, Bildniss eines Herrn van Nieuwekerke	265
845	Hendrik Mommers, Landschaft mit Hirten	308
865 D	Jan van Goyen, Ansicht der Stadt Arnheim	314
922 B	Adriaan van de Velde, Holländische Flusslandschaft	309
828 B	Rembrandt van Rijn, Junge Frau am Fenster	288
804	Gerbrand van den Eeckhout (?)	291
810 D	Jan van der Meer van Haarlem, Dünen	320
891 A	Abram Diepraem, Das Frühstück	322
840 C	Aart van der Neer, Winterlandschaft	319
748 A	Michiel Mierevelt, Bildniss des Theologen Jan Uijtenbogaert	265

Seite

Vorderwand:

		Seite
900 D	Philips Wouwerman, Winterlandschaft	309
766	Frans Hals, Bildniss eines jungen Mannes, datirt 1627	269
767	Derselbe, Der Prediger Johannes Acronius, datirt 1627	269
921 A	Pieter Potter, Stillleben sog. Vanitas	275
899 B	Jacomo Victor, Federvieh im Park	311
801 D	Kopie nach Frans Hals d. A., Das lustige Kleeblatt	267
846 A	Eglon van der Neer, Tobias mit dem Engel	323
899 A	Jacob van Ruisdael, Der Wasserfall	316

Linke Wand:

		Seite
885 B	Jacob Ruisdael, Bewegte See	316
972 B	Jan van Huysum, Blumenstrauss	322
1021	Adriaan van Gaesbeeck, Die Nähterin	302
835	Allart van Everdingen, Waldesabhang	317
861 C	Aalbert Cuyp, Kühe in einer Landschaft	319
735	Abraham van den Tempel, Bildniss des Hendrik van Westerhout	293
801 G	Frans Hals, Die Amme mit dem Kinde	269
985	Gillis d'Hondekoeter, Im Hochgebirge	272
835 A	Allart van Everdingen, Norwegische Landschaft	318
837	Gottfried Schalcken, Der angelnde Knabe	302
845 B	Isack van Ostade, Halt vor der Dorfschenke	296
885 C	Jacob Ruisdael, Haarlem von den Dünen bei Overveen gesehen	315
802 A	Bartholomaeus van der Helst, Bildniss einer alten Frau	293
972 A	Jan van Huysum, Blumenstrauss	322
887 A	Allart van Everdingen, Norwegische Gebirgslandschaft	318
913	Derselbe, Das Schloss am Flusse	318
876 A	Melchior d'Hondekoeter, Ausländische Wasservögel im Parke	311
828 A	Rembrandt, Bildniss eines Rabbiners	283 A
990	Cornelis Lelienbergh, Stillleben	322

Oberlichtsaal XXI. Vlämische und holländische Schule des 17. Jahrhunderts.

Rückwand:

		Seite
888	(über der Thür) Ludolf Bakhuisen, Marine	321
793	Gerard Ter Borch, Der Schleifer und seine Familie	305

Seite

818 Abraham van Diepenbeeck, Vermählung der hl. Katharina 243

Linke Wand:

841 Adriaan van Ostade, Bildniss einer alten Frau . . 296
906 Jan Davidsz de Heem, Gehänge von Blumen und Früchten 32
843 Gerard Dou, Büssende Magdalena 30
901 B Salomon Ruisdael, Holländische Flachlandschaft, datirt 1656 31
695 Bartholomaeus von Bassen, Das Innere einer Kirche, datirt 1624 27
743 C Jacob Gerritsz Cuyp, Bildniss eines jungen Mannes 26
964 Abraham van Diepenbeeck, die Flucht der Cloelia 24
863 Jan Both, Italienische Landschaft mit rastender Jagdgesellschaft 31
826 A Jan Victors, Hanna übergibt ihren Sohn Samuel dem Priester Eli 29
932 Peter Caulitz, Hühnerhof mit Federvieh 31
906 B Jan Davidz de Heem, Gehänge von Blumen und Früchten 32
939 Bonaventura Peeters, Kriegsschiffe auf leicht bewegter See 25
750 Thomas de Keyser, Familienbildniss 26
815 Govert Flinck, Verstossung der Hagar 28
978 Daniel Seghers, Stillleben 26
895 Ludolf Bakhuysen, Leicht bewegte See, datirt 1664 32
824 G. Horst, Scipio gibt dem Allucius seine Braut zurück 29
807 Derselbe, Isaak segnet den als Esau verkleideten Jacob 29
765 A Jacob van Loo, Diana mit ihren Nymphen . . . 29
948 A Pieter Claasz, Stillleben 32
875 A Jan van de Capelle, Stille See 321
792 Gabriel Metsu, Familie des Kaufmanns Gelfing . . 30
795 Jan Steen, Der Wirthsgarten 300
757 Jan van Ravesteyn, Bildniss eines Gelehrten mit seinem Töchterchen 265
865 E Jan van Goyen, Ansicht von Nimwegen 314
955 Theodor van Thulden, Triumph der Galatea . . 244

Korridor 22. Holländische und Vlämische Schule des 17. Jahrhunderts.

Von rechts nach links: Seite